Mus. th. 7579

63

<36642364010014

<36642364010014

Bayer. Staatsbibliothek



Beethoven's Streichquartette.

Versuch
einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhange mit ihrem geistigen Gehalt

von

Theodor Helm.

(Mit vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen.)

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzsch.
1885.

Mus. th. 7579

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Vorwort.

Die nachfolgenden Beethoven-Analysen bilden im Wesentlichen einen Separatabdruck einer Reihe von Aufsätzen aus dem „Musikalischen Wochenblatt", welche ihre Entstehung einer rein persönlichen Liebhaberei des Verfassers verdankten. Ich wollte mir nämlich darüber Rechenschaft geben, worin denn eigentlich die wunderbare Wirkung jener Meisterwerke begründet sei, denen ich fort und fort die höchsten musikalischen Genüsse verdankte.

Dieser mir als eine künstlerische Lebensfrage erscheinende Nachweis konnte nur durch die gründlichste technische Analyse der Partituren im Zusammenhalten mit deren poetischer Stimmung — soweit sie eben erkennbar — erzielt werden, und es erschien mir eine solche Aufgabe um so lohnender, als zwar über Beethoven's Sonaten und Symphonien, aber noch nicht über seine Quartette, in denen der Meister vielleicht sein Grösstes geleistet, eine einheitliche zusammenhängende Darstellung vorlag.

Meine Artikel im „Musikalischen Wochenblatt" fanden nun eine so unerwartete allgemeine Beachtung, man forderte mich so oft und aus den verschiedensten musikalischen Parteilagern zu einer selbständigen Herausgabe in Buchform auf, dass ich mich nun endlich entschliesse, diesen freundlichen Wünschen nachzugeben.

In ihrer vorliegenden Gestalt richtet sich meine Monographie weniger an die eigentlichen Fachmusiker — denen ich ja wahrhaftig nichts Neues über Beethoven zu sagen habe —, als an jene ernsthaften (ich nehme an: vor Allen jüngeren) Musikfreunde, denen es darum zu thun, in die tiefsten Tiefen des Beethoven'schen Genius einzudringen und sich dadurch eine unversiegbare Quelle eines vielleicht ungeahnten Entzückens zu erschliessen.

Nach meinem Dafürhalten würde die Schrift von dem jeweiligen Beethoven-Interessenten am besten so zu benutzen sein, dass er sich, wenn er der Aufführung eines ihm noch fremden Beethoven'schen Quartetts entgegensieht, die betreffende Partitur nach Hause nimmt, dieselbe Takt für Takt verfolgt oder auch mit einem kunstbegeisterten Partner aus dem vierhändigen Clavierauszuge wiederzugeben sucht, sodann aber oder auch unmittelbar vor solcher häuslichen Vorbereitung die einschlägige Analyse in meinem Büchlein aufmerksam durchliest.

Die äusserst zahlreich in den Text eingestreuten Notenbeispiele werden die Auffindung der bemerkenswerthesten Stellen, auf welche beim Anhören der Werke besonders zu achten, ungemein erleichtern; ich rathe aber, diese Beispiele jederzeit nicht blos zu lesen, sondern wirklich auf dem Pianoforte zu spielen, zu welchem Behufe sie möglichst claviergemäss, aber streng nach der Partitur übertragen wurden.

Wie man auch über meine Arbeit denken mag, das eine Zeugniss wird man, glaube ich, ihr nicht versagen können: dass es mir mit derselben heiliger Ernst gewesen und ich ausschliesslich und überall nur die klarste Beleuchtung der Sache anstrebte.

Man wird es mir darum auch wohl nicht verargen, wenn ich hie und da, von meinem Gegenstande hingerissen, vielleicht einen scheinbar allzu warmen Ton anschlug oder auch poetische

Bilder gebrauchte, keineswegs im Sinne maassgebender „Programme“ (wie es Herr Dr. Riemann, mein sonst so überaus liebenswürdiger, hochverehrter Beurtheiler in Meyer's Fachlexikon, auffasst), sondern um die Phantasie des Hörers anzuregen, eine geistige Mitthätigkeit, welche ja unerlässlich, soll die Musik ihren wahren Zauber üben.

Dass ich die „letzten Quartette“ bei Weitem am ausführlichsten und eingehendsten behandelte, erklärt sich aus den Werken selbst, welche noch heute unter sämmtlichen Beethoven'schen Tonschöpfungen am wenigsten verstanden sind, am meisten eines psychologischen und musikalischen Commentars bedürfen.

Von früheren Analysen der Beethoven'schen Quartette habe ich benutzt, was ich vorfand — es war dessen aber auffallend wenig. Am relativ umfassendsten hat sich Professor A. B. Marx in seiner (trotz mancher notorischen Ueberschwänglichkeiten und Phantastereien) auch heute noch höchst werthvollen Beethoven-Biographie über des Meisters Quartette verbreitet, und ich scheute nicht davor zurück, mich seiner Darstellung, mitunter selbst in der Diction, anzuschliessen, wofern sie den Kernpunct der Sache traf, um die es mir ja — wie ich bereits erklärt — einzig und allein zu thun war.

Aber so geistvoll Prof. Marx manches Werk analysirt und interpretirt, erschöpfend ist er nie; er überlässt gewöhnlich den Leser inmitten der interessantesten Entwickelung einer Composition sich selber, er bricht plötzlich da ab, wo noch so Vieles und oft gerade das Wichtigste mitzutheilen gewesen wäre. Noch auffallender ist, dass der gelehrte Beethoven-Forscher nicht nur viele der bedeutendsten Einzelsätze, sondern selbst mehrere der grössten Quartette (wie z. B. Op. 59, E moll, Op. 130, B dur) als Ganzes nur mit ein paar flüchtig hingeworfenen, wenig sagenden Bemerkungen abthut.

Man wird in der vorliegenden Schrift, sofern sie sich der Marx'schen Darstellung anschloss, auch die kleinste Lücke sorgfältigst ausgefüllt finden, in weitaus den meisten Fällen aber einer ganz selbständigen Analyse begegnen, von einer Genauigkeit in Wort und Notenbeispiel, wie dies eben Aufgabe der Specialbetrachtung, in einer allgemeinen Beethoven-Biographie aber von vornherein wegen Raummangels ausgeschlossen war.

In einem kurz gefassten Anhang habe ich versucht, einen raschen, historisch-kritischen Ueberblick über die Entwickelung des Streichquartetts nach Beethoven zu geben, was vielleicht einem oder dem anderen meiner Leser zur Orientirung nicht unwillkommen ist.

Sollte es mir gelingen, durch nachstehende Aufsätze den Beethoven'schen Quartetten recht viele neue verstehende Freunde zuzuführen und die Letzteren selbst jener edelsten Freuden, jenes süssen Trostes und jener seligen Erhebung über das irdische Mühsal theilhaftig zu machen, wie dies Alles nur die Kunst gewährt, so würde ich das mir gesteckte Ziel für vollkommen erreicht ansehen.

Möchte mir dieser schönste Lohn meiner Arbeit nicht versagt bleiben!

Wien, im Sommer 1885.

Theodor Helm.

Inhaltsangabe.

	Seite
Einleitung — das Quartett als Kunstgenre — das Quartett vor Beethoven — Beethoven's Streichquartette	1
Die Quartette Op. 18	8
No. 1, Ddur	9
„ 2, Gdur	12
„ 3, Fdur	15
„ 4, Cmoll	20
„ 5, Adur	25
„ 6, Bdur	32
Die Trias Op. 59	37
No. 1, Fdur	41
„ 2, Emoll	73
„ 3, Cdur	98
Das Harfenquartett Op. 74, Esdur	117
Quartett Op. 95, Fmoll	142
Die letzten Quartette	162
Quartettfuge Op. 133	164
Quartett Op. 127, Esdur	167
Quartett Op. 130, Bdur	190
Quartett Op. 131, Cismoll	223
Quartett Op. 132, Amoll	256
Quartett Op. 135, Fdur	282
Das Streichquartett nach Beethoven	308

Wenn Beethoven irgendwo einzig und unübertroffen dasteht, so ists in seinen Streichquartetten. Anderswo — in der Symphonie, der Claviersonate etc. — hat man zwar gleichfalls den gewaltigen Gedankeninhalt des Meisters nicht mehr zu erreichen gewusst, aber man ist wenigstens äusserlich über ihn hinausgeschritten, man hat Pfade geebnet, Labyrinthe weiter verfolgt, deren Eingang Beethoven's universeller Geist nur andeuten konnte, man hat neue Mittel, mit diesen neue Effecte gefunden; Beethoven würde heute selbst der Erste dagegen protestiren, wenn man nur seine Musik allein als die Musik überhaupt, als das non plus ultra nach jeder Richtung gelten lassen würde. Freilich da, wo die Mittel gleich sind, wo es gilt, individuelle Kraft gegen Kraft zu stellen, wo äusserliche Steigerung Nichts mehr entscheidet, da dieselbe ja Jedem in gleicher Weise zur Verfügung steht, da zeigt sich das überlegene Riesengenie unseres Beethoven, da reckt er die Glieder gewaltig aus und empor, sodass all die Mit- und Nachstrebenden gegen ihn wie Zwerge erscheinen. Die immer gleichen, äusserlich beschränkten, dagegen der geistigen Combination eine unendliche Welt eröffnenden Mittel, sie sind in den vier Instrumenten des Streichquartettes gegeben, und in der That, wenn wir das Beethoven'sche Streichquartett prüfen, so finden wir hier das gesammte Tongebiet durchlaufen, keine Stimmung fehlt, von der scurrilsten bis zur sublimsten, von der allgemeinst verständlichen bis zur mystischst vertieften; es ist, als hätte der Meister gerade in diese Kunstgattung sein Tiefstes und Höchstes hineinlegen wollen, der Nachwelt zurufend: Ich weiss nicht, was ihr noch alles für Instrumente erfindet oder neu entdeckt oder unberechenbar verbessert, und da möget ihr immerhin über den von mir erreichten Effect weit hinausgehen; aber sehet einmal zu, was ihr mit meinen vier kleinen Geigen anfangt, sehet zu, ob ihr die Lücke findet, die hier der alte Beethoven offen gelassen.

Wir sagen: Die Epigonen haben die Lücke nicht gefunden bis auf den heutigen Tag, sie haben sich begnügen müssen, den

stolzen Bau in kleineren Dimensionen zu copiren oder auch das kostbare Material, aus dem jener Bau gezimmert, zu eigenen Werken anderswo, auf anderen Gebieten, in gänzlich veränderter Weise zu verwenden.

Wie nun aber in Beethoven's Streichquartetten eine ganze Welt von Stimmungen, eine Entwickelungsgeschichte des inneren Menschen niedergelegt ist, so verkörpern sie als Ganzes genommen zugleich in nuce die Entwickelungsgeschichte unserer heutigen Musik überhaupt. Die Wurzeln des Beethoven'schen Streichquartetts ruhen fest und tief in den Anschauungen Mozart's und Haydn's, des 18. Jahrhunderts, die höchsten Zweige und Wipfel ragen dagegen in Regionen, die noch Manchen der Lebenden und selbst begeisterten Kunstfreunden wie ein unbekanntes, „geahntes, aber nicht geoffenbartes" Eden erscheinen. Dem werden gewaltig schwere Räthsel aufgegeben, der sich an jenen äussersten Aesten und Wipfeln emporzuschwingen sucht, und dennoch lockt es gerade dorthin vor Allem und immer wieder die Idealisten in der Kunst.

Dass nun bei solch vorragender Bedeutung der Beethoven'schen Streichquartette eine zusammenhängende Darstellung und Erklärung derselben (wie es so viele Berufene, wie Unberufene bezüglich der Sonaten und Symphonien unternahmen) noch von Niemandem versucht worden ist, muss uns wahrlich Wunder nehmen. Eine vergleichende Betrachtung der fünf letzten Streichquartette für sich versuchte Schreiber Dieses im ersten Jahrgange (1868) der Oskar Paul'schen „Tonhalle"; beim Wiederlesen des Artikels fand er denselben lückenhaft, da die nöthigen Prämissen fehlten, da gerade ein reifster und selbständigster Beethoven nimmer vom Himmel fällt, sondern sich nach heissem, unablässigem Kampfe erst als Das, was er ist, was er werden musste, emporringt.

Wir haben damit wenig geleistet, wenn wir ein Cis moll-Quartett staunend bewundern, wir müssen vielmehr alle Quartette prüfen, um zu begreifen, wie ein Cis moll-Quartett werden konnte.

Möge denn diese erste vergleichende Darstellung des ganzen Beethoven'schen Quartettcyklus mit einiger Nachsicht (in Anbetracht der künstlerisch berechtigten Absicht) aufgenommen werden. Dem Fachmusiker wird sie wenig Neues, dem kunstliebenden Laien aber vielleicht manchen schätzbaren Wink bezüglich Auffassung und Vortrag bieten.

Bevor wir in Beethoven's riesigen Quartettbau eintreten, wollen wir ein wenig bei den Werken der Vorgänger — Haydn und Mozart — verweilen, von denen aus der jüngere Meister formell und geistig seinen Ausgangspunct nahm. Bekannt ist J. F. Reichardt's Ausspruch über die drei Meister als Quartettcomponisten. Er vergleicht Haydn's Quartett mit einem lieblich-

phantastischen Gartenhaus, welches Mozart bald zum Pallaste umgestaltete; Beethoven, dem in jenem Pallaste längst Eingewohnten, wäre, um seine eigene Natur auszudrücken, Nichts übrig geblieben, als der kühne, trotzige Thurmbau, auf den Niemand so leicht ein Steinchen setzen dürfte, ohne den Hals zu brechen. — —

Wir erlauben uns, diese bis in die neueste Zeit landläufig gebliebene Rangordnung ein wenig anzufechten. Unseres Erachtens bleibt Haydn, sofern man seine nach Mozart's Hinscheiden geschriebenen Werke ins Auge fasst, der weit grössere Quartettist, er steht unserem Beethoven hier mindestens in der Form um Vieles näher, als der grosse Meister des „Don Juan". Mozart hat, was den Satz, die echt quartettmässige Stimmenvertheilung anbelangt, gewiss in seinen sechs berühmten (Haydn gewidmeten) Meisterwerken Muster aufgestellt. Es finden sich ausserdem hier einzelne Sätze, die eine höhere, idealere Anschauung bekunden, als sie dem früheren oder auch späteren Haydn je eigen war, Mozart erscheint hier als der von dem Geist einer neuen Zeit angehauchte, insofern als Beethoven's eigentlicher Vorläufer.

Wir erinnern hier u. A. an die Einleitung, das Andante und Finale des C dur-Quartetts, den grössten Theil des D moll-Quartetts, die langsamen Mittelsätze der Quartette in Es dur, G dur und B dur. Unübertroffen ist die himmlisch leichte und graziöse Polyphonie einzelner Sätze, von denen hier nur das einzig auf die Gegenbewegung zweier Noten construirte Finale des Es-Quartetts genannt sein möge.

Aber, wenn wir von einem Pallaste gegenüber dem Gartenhaus reden, so meinen wir doch, dass Alles grossartiger, breiter, äusserlich und innerlich weiter geworden ist. Und das könnte wohl von Mozart gegenüber dem früheren Haydn behauptet werden, nimmer aber von Mozart gegenüber dem Haydn der Londoner Symphonien. Die extreme Formvollendung (oder sagen wir: Symmetrie) der Mozart'schen Instrumentalwerke erscheint uns heute hier und da eher als ein relativer Mangel, denn als der Gipfel der Vorzüge, zum mindesten beeinträchtigt er nicht selten die volle, unmittelbare Wirkung. Wir verlangen von einem Tonwerke heute möglichst freien Fluss, grossen Zug und Abwechselung, wir wollen nicht den Verlauf eines Satzes sofort errathen können, sondern überrascht werden. Wir stellen seit Beethoven's grosser That nicht mehr die Architektonik, sondern die psychologische Durchführung in erste Linie. Gerade entgegengesetzt verfährt Mozart, und zwar — wenigstens in den Quartetten — mit ängstlicherer Rücksicht auf die Form, als Haydn. Diese Rücksicht auf Ebenmaass und Abgeschlossenheit hindert Mozart mitunter an der rechten freien Entwickelung seiner musikalischen Gedanken; diese ungehemmte Entwickelung hätte er

von seinem Standpuncte aus wahrscheinlich perhorrescirt, wir an Beethoven Grossgezogenen verlangen sie geradezu. Bei Mozart kann ein halbwegs geübtes Ohr nach dem ersten Theile seiner Sonatensätze deren dritten Theil, ja gewöhnlich auch den sogen. Durchführungstheil mit Bestimmtheit errathen.

Mozart's Durchführungstheil ist überdies meist so gestaltet, dass er gerade dann zu Ende ist und sich wieder zum Hauptsatz zurückwendet, wenn (nach heutigen Anschauungen) die Durchführung eigentlich erst recht beginnen sollte.

Wesentlich verschieden verhält sich hier in seinen späteren Quartetten Haydn. Im Bewusstsein seiner unfehlbaren Schiffergewandtheit überlässt er sich oft recht nach Herzenslust den Tonwellen, er steuert nicht nach unentdeckten Paradiesen (wie sein grosser Nachfolger Beethoven), hält vielmehr gern den gewohnten Curs zum freundlichen, nahen Ziel inne, aber auf dieser Fahrt selbst liebt er unerwartete, kleine Wendungen: er macht auch wohl sogar Umwege, wenn sie ihm schöneren, reicheren Ausblick verschaffen, und gerade auf solchen Umwegen hat er oft tiefer gegen den Meeresgrund geschaut, sich mehr Perlen hervorgeholt, als sein Freund und Mitstrebender Wolfgang Amadeus. Wenn sich Mozart in höhere, idealere Geistesregionen aufschwingt, so bringt der alte Haydn dagegen manche tiefsinnigeren und dabei überzeugenderen Redewendungen. Stimmungen, wie sie in dem allerletzten B dur-Quartett Haydn's (im 1. Satz, vor Allem im Adagio, dann im Menuetttrio mit der merkwürdigen Mollwendung), in seinem D moll-Quartett, ferner in den höchst weihevollen Adagios eines D dur-Quatuors (Fis dur) und eines G moll-Quartetts (E dur: wie kühn schon die Tonartenwahl der langsamen Sätze!) vorkommen, wird man bei Mozart vergeblich suchen. Ferner ist die Haydn'sche Quartettcantilene in der Regel herzlicher, eindringlicher, wärmer, als die Mozart'sche. Ulibischeff macht es Haydn direct zum Vorwurf, dass er in seinen Quartetten zu viel s i n g e. — Ulibischeff hat sich nämlich, von Mozart's Werken ausgehend, ein Prototyp der Form gebildet, er will, dass die von Mozart gewählte jeder Künstler als unantastbares Gesetz festhalte; weil nun Haydn und vor Allen Beethoven in ihren Quartetten intensiver w i r k e n, als Mozart, erklärt er Mozart als den König der Quartettcomponisten, denn um zu wirken, seien ja andere Kunstformen da, als das Quartett; ein echtes Quartett dürfe nimmermehr wirken, d. i. rühren oder ergreifen.*)

*) Uebrigens gesteht derselbe Ulibischeff gern ein, nach dem ersten Satz des Mozart'schen G moll-Quintetts jedesmal Thränen vergossen zu haben (ein Quintett darf bei ihm e h e r ergreifen, als ein Quartett, der

Das heisst doch mit Gewalt den gesunden Sinnen ins Gesicht schlagen, aus Monomanie für einen Künstler sich um die schönsten Genüsse bringen.

Unseres Erachtens ist Mozart allerdings durch Haydn's liebenswürdige Früh-Quartette zu seinen sechs Meisterquartetten angeregt worden, welche den bis dahin erreichten Gipfel der Gattung bezeichnen; aber die Errungenschaften eben dieser sechs Mozart'schen Quartette hat sich Vater Haydn für seine späteren Schöpfungen reichlichst zu Nutze gemacht und eben in diesen formell freiere, in ihrem (an sich beschränkten) Gesichtskreise stimmungenreiche, oft überraschend tiefsinnige Werke hingestellt.

Beethoven aber ist der Nachfolger Mozart's und des späteren Haydn. Dass er im Allgemeinen viel enger an Haydn anknüpft, als an Mozart, werden wir bald zeigen. Von dem liebenswürdigen Greise Haydn aber gilt vor Allem in seinen Quartetten das Wort Mozart's: „Keiner kann Alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und Alles gleich gut, wie Joseph Haydn."

Es ist eigenthümlich und für Beethoven charakteristisch, dass der erste auf Bestellung (des Grafen Apponyi 1795) geschehene Versuch des Meisters, ein Streichquartett zu schreiben, nicht zu einem Werke der gewünschten Kunstgattung, sondern zu einem Streichtrio (Op. 3) und einem Streichquintett (Op. 4) — Beide in Es — führte. Der Beethoven'sche Unabhängigkeitssinn vermag sich in den ihm gewordenen Auftrag nicht zu finden — ganz im Gegensatze zu Mozart, der täglich, ja stündlich Alles, was man von ihm verlangte, componirte —, unter seinen Händen entsteht etwas ganz Anderes, als was er sich selbst anfangs vornimmt. Die in Rede stehenden Werke sind immerhin insofern merkwürdig, als sie die ersten Beethoven's Meisterschaft, überhaupt für Streichinstrumente zu schreiben, bekunden. Beide — sofern man noch nicht den Maassstab höheren Geisteslebens anlegt — sind in ihrer Art vortrefflich, das Quintett nach der rein technischen Seite ein Muster der Gattung. Und doch ist dieses Quintett nichts Anderes, als die meisterliche Umarbeitung eines in der Originalgestalt beinahe gar nicht bekannten Octetts für Blasinstrumente (später als Op. 104 herausgegeben): es ist erstaunlich, wie Beethoven, ohne seiner Composition Zwang anzuthun, derselben die gänzlich verschiedene Klangfarbe anpasste.

Die consequente und reiche Durchführung des kräftigen ersten

zweite Bratschist oder Violoncellist erhält da eine unglaubliche Machtvollkommenheit); dennoch erklärt er, wieder zu seinem abgeschmackten Formdogma zurückkehrend, die süsseste, innigste Wendung im Adagio desselben Quintetts — weil zu gesangsvoll (!!) für echte Kammermusik — als eine momentane künstlerische Verirrung (!) seines Abgottes.

Satzes, das sinnige Andante mit dem poetisch verklingenden Schluss, das muthvolle Menuett (welches wohl besser „Scherzo" hiesse) mit seinen so schön contrastirenden Trios (das erste losgebunden-humoristisch, das zweite ein einheitlicher, fein harmonisirter Gesang), endlich die in dem etwas prosaischen Sechszehnteltreiben des Finales jedesmal überraschend auftauchende seelenvolle zweite Melodie machen dieses Quintett noch heute für den unbefangenen Kunstfreund werthvoll und zu einer Zierde der Concerte. Weniger bekannt ist das Es dur-Trio, welches sich im Ganzen der älteren Cassationen- oder Serenadenform anschliesst. Es enthält sechs Sätze, nämlich ausser dem Eingangs-Allegro und Finale zwei Menuette, ein Andante, ein Adagio. Die Stimmung ist meist die launige, neckische Haydn's, nur hier und da regt sich schüchtern die Beethoven'sche Individualität. So in der Führung des Schlusssatzes des ersten Stückes, im ersten Menuett, im C moll-Satze des Schlussrondos. Das hübsch klingende Adagio deutet in manchem Zug auf Franz Schubert, das zweite Menuett ist als eine gelungene Nachbildung desselben Satzes in Mozart's C dur-Quartett zu betrachten, das Andante in F möchten wir als eine Art Vorstudie zu dem C dur-Andante im C moll-Quartett Op. 18 ansehen.

Jedenfalls hat Beethoven die Kunstgattung lieb gewonnen, indem er sehr bald dem Erstlingswerke Op. 3 vier weitere Streichtrios folgen liess: die D dur-Serenade Op. 8 und die drei Trios Op. 9 (G dur, D dur und C moll). Die Serenade ist, wie viele Gelegenheitswerke, heute verblichen; obwohl ein Paradestück des Florentiner Quartetts, ist doch diese Beethoven'sche Composition eine der wenigen gänzlich bedeutungslosen. Einzelne Details, z. B. das unnatürlich hinaufgetriebene Violoncell in der (dereinst gefeierten) Polacca in F, halten wir geradezu für des Meisters unwürdig.

Unvergleichlich höher stehen die drei Trios Op. 9, sie dürften den Culminationspunct der Gattung bezeichnen, welche vermöge ihrer beschränkten Mittel schon im Vorhinein auf eigentlich mächtige, intensivere Wirkungen verzichten muss. Was zu erreichen war, hat Beethoven in den Trios Op. 9 — besonders dem in C moll — gegeben, er ist nicht ohne Grund niemals mehr auf diese Kunstgattung zurückgekommen (die 2. Serenade Op. 25, ihrer Vorgängerin ebenbürtig, rechnen wir nicht hierher, weil sie, als Principalstimme die bukolische Flöte, nicht die universelle Violine aufstellend, schon im Voraus als leichteste Unterhaltungsmusik intendirt ist). Lenz vergleicht nicht übel die drei Trios Op. 9 mit der Novelle, Marx übersieht sie (in seiner Beethoven-Biographie) auffallender Weise ganz.

Was uns betrifft, so gestehen wir unumwunden, dass wir den

Trios sogar einzelne Vorzüge vor den ersten Streichquartetten Op. 18 einräumen, namentlich einen freieren, weniger um die Form bekümmerten Gang. Wenn die Quartette Op. 18 in ihrer geschlossenen Form, ihrer musterhaften Architektonik den Mozart'schen (Haydn gewidmeten) Quatuors an die Seite zu stellen sind, so dürften die Trios Op. 9 am besten mit den wechselvolleren Werken des späteren Haydn verglichen werden. Es geht ein höchst sympathischer Zug von Frische und Schaffensfreude durch das G- und D-Trio, während das Trio in C moll als eine tiefsinnige, psychologisch steigernde Tondichtung unbedingt zu den gehaltvollsten Kammerschöpfungen des ersten Beethoven gezählt werden muss. Die zwei ersten Trios Op. 9 sind wirklich humoristische Novellen voll Geist und Anmuth, da wechselt ein liebenswürdiger Einfall mit dem anderen, wir werden fort und fort überrascht, die Beethoven'sche Erfindung, das Vermögen, oft das Unscheinbarste bedeutsam zu entwickeln, zeigt sich hier geradezu unerschöpflich.

Und dabei ist Alles so spielend leicht, wie im ersten siegesgewissen Anlaufe hingeworfen, die Frucht von zwei, drei glückseligen Stunden!

Doch der Ernst des Lebens will sein Recht: davon hat uns Beethoven in seinem C moll-Trio Op. 9 Zeugniss gegeben. Schon die unerschütterliche Consequenz in der Ausführung des tief ernst absteigenden Themas



des ersten Satzes ist specifisch Beethovenisch.

Durch das still nachsinnende Adagio geht manchmal ein Zug von Sehnsucht, der fast an die letzte Periode Beethoven's mahnt. Das Meisterstück des ganzen Trios aber ist das Scherzo, das erste echt Beethoven'sche in des Meisters Laufbahn, schon in der Taktvorzeichnung von allem Vorhergehenden unterschieden: es ist ihm die an einem Scherzo oder Menuett bisher unerhörte Sechsachtelbewegung zugewiesen. Selbst unter den Quartetten Op. 18 erreicht kein Scherzo (so eigenthümlich Beethovenisch jene des F- und B-Quartetts sich geben) die sprühende Energie jenes merkwürdigen Sechsachtelsatzes. Ueberhaupt darf man die Streichtrios Beethoven's nicht ignoriren, man muss sie vielmehr eingehend studiren, da sie nicht minder als die sechs schönen Werke Op. 18 der späteren riesigen Quartettentwickelung des Meisters vorgearbeitet haben.

Die Quartettcomposition — wir wollen hier den Veteran A. B. Marx sprechen lassen zur Bezeichnung des Standpunctes, von welchem aus Beethoven zuerst seine Aufgabe gefasst — hält die Mitte zwischen Clavier- und Orchestersatz. Die gegebenen Mittel sind einfach: vier gleichartige Instrumente statt der bunten Heerschaar des Orchesters, doch nicht so einfarbig, wie das Clavier, da jenen Saiteninstrumenten doch einige Färbung (Bogenzug und pizzicato, dann die Klangverschiedenheit des mannichfaltigen Bogenansatzes, — die Dämpfung nicht zu vergessen) zu Gebote steht; man könnte das Clavier der Bleistift- oder Kreidezeichnung vergleichen, das Orchester dem Gemälde, das Quartett der Zeichnung mit zwei oder drei farbigen Stiften. Zum Ersatze für das blühende Farbenleben und die Schallmacht des Orchesters hat das Quartett die beweglichsten, gewandtesten, überall hinreichenden Instrumente sich erkoren. Wie fein und durchdringend zieht die Violine ihren Ton! Wie weiss sie ihn und mit ihm die Seele des Hörers erbeben zu lassen, wie girrt sie und wie murrt sie und reisst scharf hinein zu schmerzlicher Aufregung! wie klagen ihre herabsinkenden, wie reizen ihre hinaufgetriebenen Töne, wenn leidenschaftliche Stimmungen in unserer festen Tonordnung kein Genüge mehr finden! wie still und heiss brüten die aushaltenden Töne und Accorde des Quartetts, und wie leicht beflügelt ist der Lauf jeder Stimme! Dazu nun die höchste Freiheit in der Führung jeder Stimme, die höchste Feinheit und Mannichfaltigkeit in Allen gleichzeitig erlangbar. Das Alles zusammengenommen gibt mit Nothwendigkeit die Grundlage der Quartettcomposition. Sie muss polyphon sein, damit Jede der vier Stimmen zur Geltung komme; sie muss zunächst sich frei und leicht und fein gestalten nach der Natur der Instrumente. Dies gilt vom ganzen Stimmgewebe. Leichte Motive fliegen im mühelosen, endlosen Spiel von Stimme zu Stimme, fügen sich zu Melodien, zu Sätzen zusammen oder lösen sich von Sätzen los, emsiger und beharrlicher, als in anderen Tonwerken geschieht. Selbst die Polyphonie greift nur ausnahmsweise zu den ernsteren Gestalten des Kanons und der Fuge; sie ist mehr zur Causerie, als zur Erörterung geneigt. —

Im Sinne eines geistreichen Tonspiels nach Art Haydn's und Mozart's hat denn auch Beethoven seine ersten Quatuors Op. 18 (dem Fürsten Lobkowitz gewidmet) gefasst, aber es regt sich doch zugleich von Anfang in ihm der Trieb, seine eigene Individualität auszusprechen. Dieser Trieb hat sogar in dem ersten der sechs Quartette Op. 18, Jenem aus D (im Druck ist es als No. 3 bezeichnet und die No. 1 dem F-Quartette zugewiesen, zuerst componirt ist aber das D-Quatuor), das echt quartettmässige Tonspiel etwas zurückgedrängt, es ist hier — wie Marx richtig bemerkt

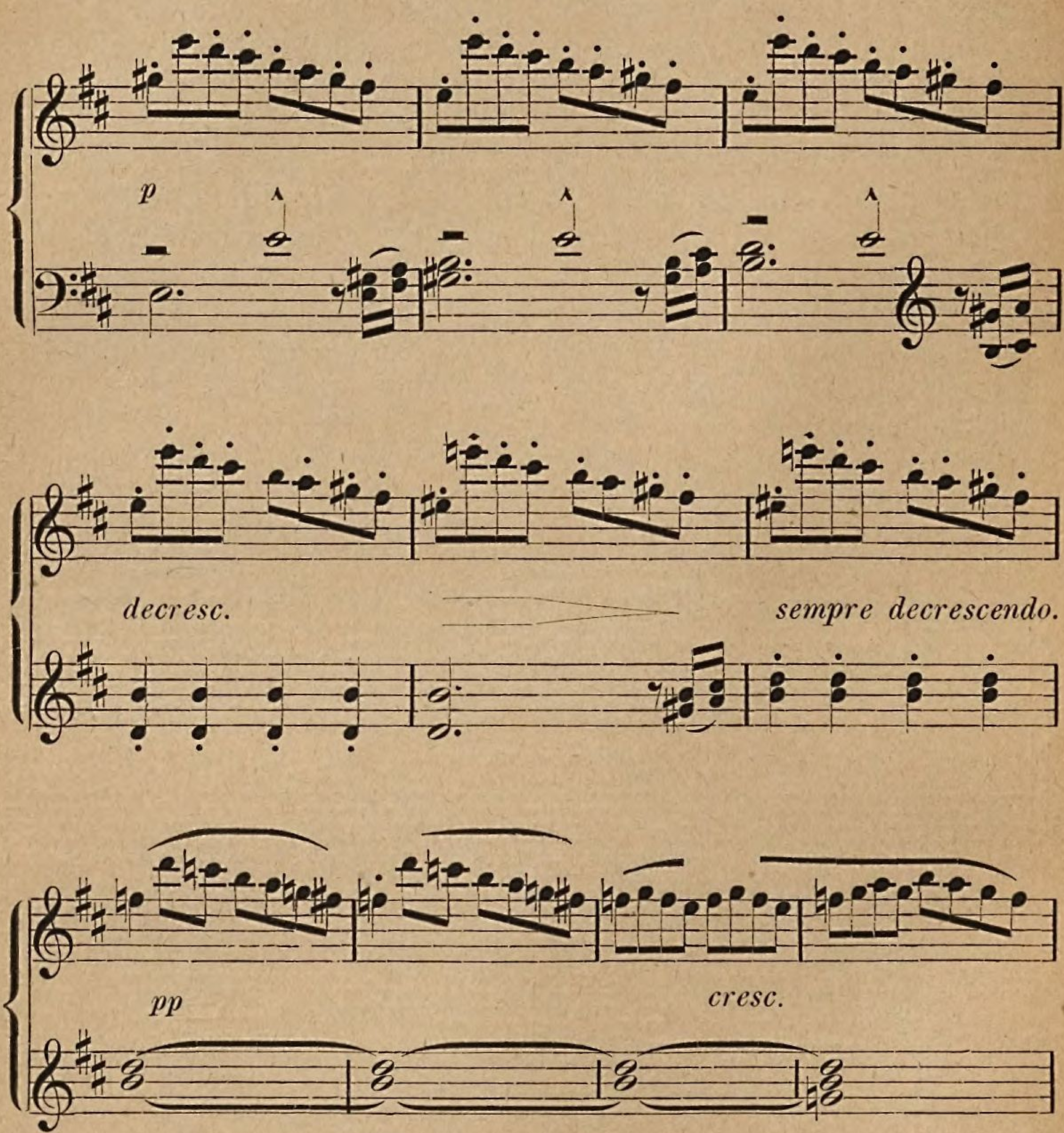
— in der That mehr — Beethoven, als Quartett, so schön das Werk auch als Quartett ist und so gewiss es nur Quartett sein kann. Die erste Violine herrscht fast durchaus vor (besonders im 1. Satze), sie spielt sich uns süss und zärtlich ins Herz hinein, die anderen Instrumente geben grösstentheils nur Füllstimmen, das Violoncell besonders ist noch etwas stiefmütterlich bedacht, erst im Finale erlangt es volle Freiheit und Selbständigkeit, eigenes Leben. Die Grundstimmuug des Beethoven'schen D dur-Quartettes (auf dessen ersten Satz nur entfernt formell derselbe aus Mozart's D-Quartett — No. 1 unter den dem König Friedrich Wilhelm III. von Preussen gewidmeten — einwirkte) ist, wie die so mancher Schöpfungen aus Beethoven's erster Periode, die des jugendlichen Idealisten, der die Welt noch durch rosige Brillen betrachtet, nirgends ein Arg ahnt, ja die Menschheit an sein liebend Herz drücken möchte.

Schon der erste Satz (Allegro, $^4/_4$, D dur) ist ein einheitlicher Erguss einer zärtlichen Seele, und das Hauptthema:



ist für den Verlauf des Ganzen entscheidend. Der Satz enthält feine, originelle Züge. So recht Beethovenisch ist das consequente Wiederholen einer bestimmten Figur, die zuerst zu dem (auf der Dominante von A dur auftretenden) Seitenthema der beiden Geigen als Basis im Violoncell erschien. Dieses Seitenthema trägt den Charakter des Erstaunens, der Beunruhigung. Nun aber wird das Seitenthema in die Viola verlegt, während die erwähnte Figur der ersten Violine (zu beachten besonders die

Verwandlung des Staccato in gebundenes Legato: nach leichtem Scherz ein holdes Einwiegen) zu immer süsserer Beschwichtigung führt:



Auch die endliche Steigerung des lieblich spielenden Hauptthemas am Schlusse und der kraftvolle Abschluss selbst sind Beethoven'sche Züge.

Es folgt ein nachsinnend ruhiges Andante (B dur, 2/4), das schon seinem Umfange nach, dann auch durch manches Detail des Inhalts den jüngeren Meister verräth. Was den Umfang anbelangt, so ist dieses Andante länger, als alle Mozart'schen Quartettadagios und viele Haydn's; es ist die Eigenthümlichkeit Beethoven's, gerade den langsamen Mittelsatz zum Centralpunct der Composition zu gestalten.

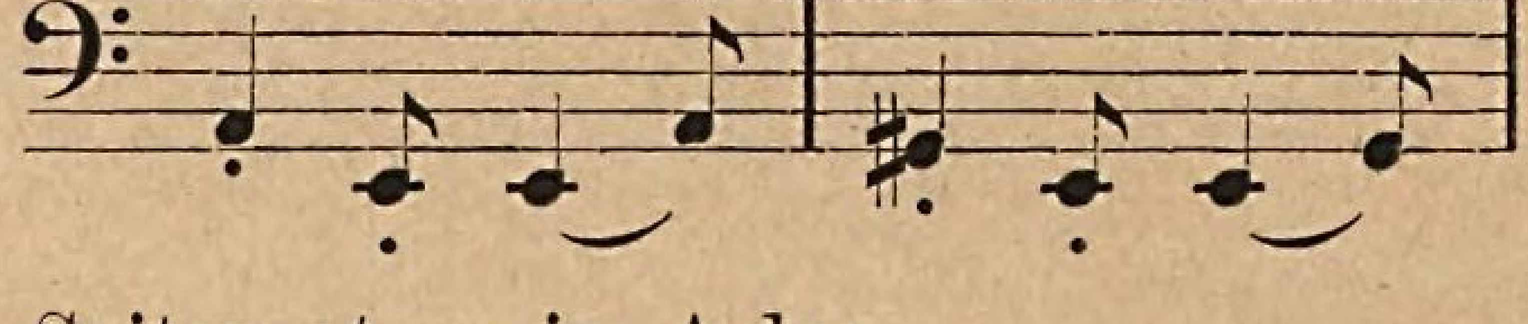
Das Thema dieses Andante



(es wird von der zweiten Violine — auf der G-Saite — eingeleitet, weiter spielt sich die erste Geige reizend hinein) athmet Weihe und Innigkeit, die Durchführung ist fast durchwegs interessant, nobel und seelenvoll, wenn auch nicht gerade tief. Einzelnes erscheint uns heute an diesem Andante allerdings bereits rein formell, sogleich die erste Wendung nach C am Anfang; auch das harmlos-scherzende Seitenthema in F dur will mir nicht recht zum Grundton des Ganzen stimmen, so reizend humoristisch es Beethoven später verarbeitet.

Echt Beethovenisch ist die energisch in die Tiefe steigende, dann drangvolle, endlich lieblichst auflösende Rückwendung des Seitensatzes zum Hauptsatze, dann der unvermuthete Eintritt der Sextolen am Schlusse des Andante und dieser Schluss selbst. — Mannichfach von Mozart beeinflusst, aber voll süssesten Liebreizes (an die Stimmung des ersten Satzes anklingend) erscheint das Menuett (Allegro, D dur, $^3/_4$); nach dem humoristischen Rollen und Pochen des Trios (D moll) wiederholt Beethoven das Menuett, aber — dies eine von Mozart nie gebrauchte Neuerung — nicht wörtlich getreu, sondern statt der üblichen Reprise des ersten Theils das Thema bei der Wiederholung in die Octave verlegend. Das Verlangen, neu und originell zu sein, zeigt sich selbst in dieser Kleinigkeit.

Das Finale (Presto, $^6/_8$) halten wir für die Krone des Quartetts oder vielmehr für den entsprechendsten Abschluss des Werkes. In ihm kann sich die im ersten Theile noch zurückgedrängte Lebenslust recht nach Herzenslust ausbrausen, alle vier Instrumente betheiligen sich an dem muthvollen Spiele, gar prächtig hebt und treibt u. A. das Violoncell



als Basis des Seitensatzes in A dur.

Frei und genial ist die ganze Durchführung (besonders der eigentliche Mittelsatz bis zur Rückkehr zum Hauptthema). In diesem an das G dur-Trio Op. 9 anklingenden Finale hat sich Beethoven unstreitig am meisten von seinen Vorbildern entfernt.

Beethoven's zweites Quartett, Op. 18, in G dur, hat sich schon viel mehr in jenem leichten Haydn-Mozart'schen Motivenspiele festgesetzt (vor Anstrebung höherer Geistesziele das wahre Element der Quartettcomposition), als das sinnigere, seelenvollere Erstlingswerk in D. — Wir bekennen, dass wir dem G dur-Quartette Beethoven's heute kein tieferes Interesse mehr abgewinnen können, bei aller Anerkennung der meisterhaften formellen Behandlung. Die Stimmung ist die harmloseste von der Welt; kaum wagt sich hie und da (H moll-Thema des 1. Satzes) ein sehnsüchtiger Laut hervor, so muss er sofort der ungetrübtesten, man möchte sagen kindlichsten Lust weichen. Das Quartett hat sich unter den Musikern den Beinamen des „Complimentir-Quartetts" erworben, wegen des Hauptthemas des ersten Satzes (eigentlich einer Gruppe von drei Themen: *a b c*),



bei dem man unwillkürlich an die feierliche Eröffnung irgend eines Empfangssaales (natürlich in Rococozeit) und die darauf folgenden ceremoniösen Vorstellungen und Verbeugungen denkt. Immer von Neuem öffnen sich die Thüren und immer neue Be-

sucher treten ein, vor lauter Becomplimentirung will der Satz gar nicht vom Fleck. Selbst der seltsame Gast mit dem schwärmerischen Auge, der sich im H moll-Thema eingeschlichen, kann seinen Ernst nicht behaupten, seine Lippen umspielt ein Lächeln, dann geht die Unterhaltung ihren conventionellen Gang weiter, sich immer wieder in die verbindliche Verbeugung (Thema *c*) zurückwendend.

Mit ihr schliesst der erste Theil, sie ist auch im Wesentlichen der treibende Motor des Durchführungs- und dritten Theils. Wird die Conversation auch etwas lebhafter, gerathen die Herren mit den Zöpfen und Allongeperrücken sogar ein wenig in die Hitze, so war es doch durchaus nicht ernst gemeint, die Macht der Etiquette äussert ihre vollen Rechte. Als launiges Rococobild ist der Satz ganz ergötzlich (beachtenswerth u. A. der überraschende Eintritt des Themas *a* in Es, später in E dur, verwandt mit der thematischen Behandlung in der Claviersonate Op. 10, F dur, 1. Satz), aber an eine Erhebung der Stimmen im Beethoven'schen Sinne darf man nicht denken, Alles ist vielmehr von Haydn's Geiste erfüllt.

Der zweite Satz besteht aus einem getragenen, lehrhaften Adagio, C dur, $^3/_4$, dem ein ausgelassen lustiges Allegro, F dur, $^2/_4$, folgt, dann kehrt in reicherer Figurirung das Adagio wieder, mit einer reizenden Reminiscenz an das F dur-Allegro den Schluss bildend. Von Haydn's Standpunct ist dieser ganze zweite Satz allerliebst, man glaubt eine Schaar lustiger Gesellen zu sehen, welche mit dem alten Moralprediger in ihrer Mitte Schabernack treiben, ihm aber zuletzt doch Gehör schenken. Das Bild gestaltet sich noch concreter, wenn eben bei der Reprise des Adagio der würdige Bass, das Violoncell, die abmahnende Rede anhebt:



Drastische Gegensätze, wie hier dieses C-Adagio und F-Allegro, liebt Beethoven in seiner ersten Periode ganz besonders, wir werden dergleichen noch überraschender, Beethoven'scher, im B dur-Quartett Op. 18 und im C-Quintett wiederfinden. — —

Der dritte Satz des G dur-Quartetts führt nur uneigentlich seinen Namen „Scherzo“ (Allegro, G dur, $^3/_4$), er ist vielmehr ein heiteres (an sich sehr hübsches) Menuett in der Weise Haydn's. Als echt Beethovenisch ist nur der unvermuthete Eintritt des

Hdur zu Anfang des zweiten Theiles und die ebenso kühne Rückmodulation nach C und G ebendaselbst zu bezeichnen. Origineller im Ganzen, als das Scherzo hält sich das Trio (C dur), dessen Thema auf der Beethoven so eigenen Wiederholung eines bestimmten Accordes beruht.

Echt humoristisch gestaltet sich die Combination einer im zweiten Theile auftretenden Triolenfigur mit dem accordischen Hauptthema, freilich delicateste und klarste Staccatoausführung der Ersteren vorausgesetzt.

Das am meisten Beethoven'sche aber in dem Scherzo (und vielleicht im ganzen Quartett) ist die in der Coda des Trios zum Hauptsatz rückleitende absteigende Scala des Violoncells (vom kleinen c bis zum grossen D, ausgehaltene ganze Takte, *pp*), welche ein höchst eigenthümliches harmonisches Colorit erzeugt. —

Im Finale (Allegro molto quasi Presto, $^2/_4$ G dur) treffen wir unsere Rococogesellschaft aus dem ersten Satze wieder, aber sie hat jetzt ein wenig Champagner getrunken und bewegt sich daher ungleich freier, um mit Beethoven zu sprechen: „aufgeknöpfter".

An lustigen, überraschenden Spielwendungen ist dieser Satz der reichste. Das äusserst harmlose Thema

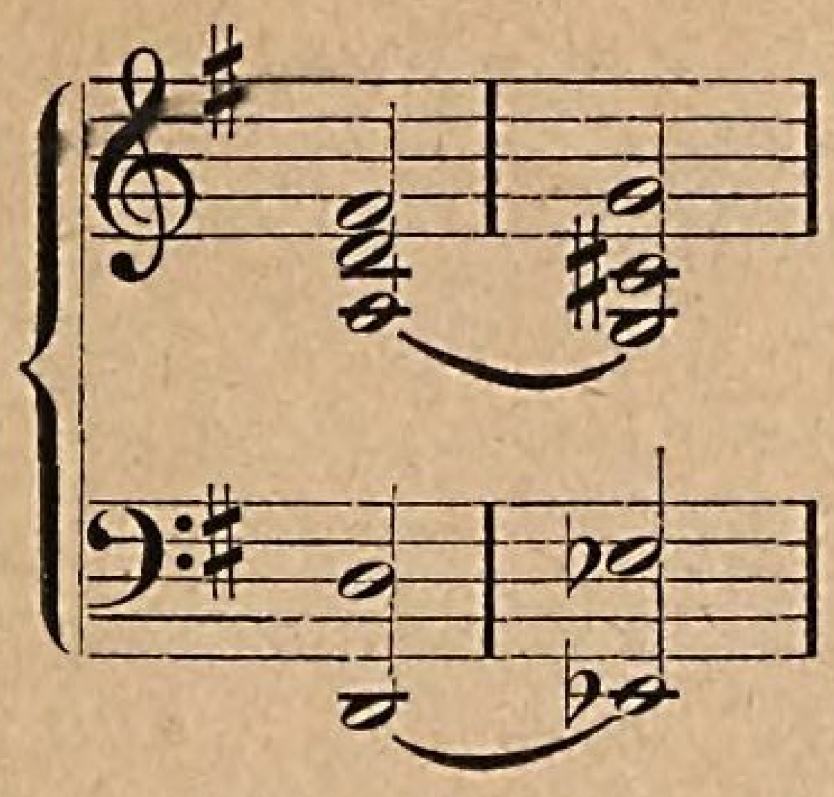


wird in unerschöpflicher Weise „zur Freude der echten Quartettisten" ausgebeutet. Ueberraschende Effecte erzielt Beethoven durch die einfache Umkehrung der in den zwei ersten Takten festgestellten Bewegung, also



mit den zwei Gegenbewegungen treibt der Meister eine Art geistreiches Ballspiel, sie fliegen dahin, wenden, fügen sich, wie auf höheres Machtgebot. Verkürzung, Vergrösserung, eigenthümliche Harmonisirung (z. B. die Modulation G moll-As dur nach den ruhenden Accorden in der Mitte des Satzes), Alles dient zur Steigerung des heiteren Effectes.

Jene ruhenden Accorde deuten sogar wie prophetisch auf die noch in weitester Ferne schwebende C moll-Symphonie:



(wiederholt sich drei Mal), freilich werden sie dort einen anderen, unendlich höheren Sinn erhalten.

Die unbeschränkteste Herrschaft über Harmonie und Rhythmus, wie überhaupt die ganze Form verräth der Meister schon hier.

Tiefer angelegt, als das G dur-Quartett, im Adagio sogar von echt Beethoven'scher Weihe und Erhabenheit ist das (der Entstehung nach) dritte der Quartette Op. 18, Jenes in F dur. Spohr hat einseitiger Weise in diesem Werke sogar den Gipfel der Beethoven'schen Quartettmusik erkennen wollen, warum? — das wollen wir sogleich erörtern.

Im ersten Satze des F dur-Quatuors Op. 18 sehen wir das von Haydn angeregte, von Mozart weitergeführte „echt quartettmässige" Motivenspiel auf die Spitze getrieben. Das Motiv



wird bis zur Erschöpfung ausgenutzt, es erscheint — nach Marx — 131 Mal in 427 Takten. An und für sich keine bestimmte Stimmung aussprechend, ist es doch andererseits zur thematischen Bearbeitung sehr geeignet. Vermöge der letzteren Eigenschaft weiss es nun der Meister zu wenden und zu drehen, dass es gleichsam nach jeder Gefühlsrichtung schillert. Bald kost es, bald scherzt es, bald nimmt es sogar den Ton ernster Erörterung an (wie z. B. in der interessanten Durchführung des Mittelsatzes: gar so ernsthaft ists indess nicht gemeint), gewöhnlich aber unternehmen die einzelnen Stimmen ein geistreiches Frag- und Antwortspiel, indem sie das ursprünglich unisono ausgesprochene Motiv immer neu beleuchten, in Vorder- und Nachsätze zerlegen, deren Inhalt gleichsam anfechten, um am Schlusse doch wieder das ganze Thema in voller Unwidersprechlichkeit anzuerkennen.

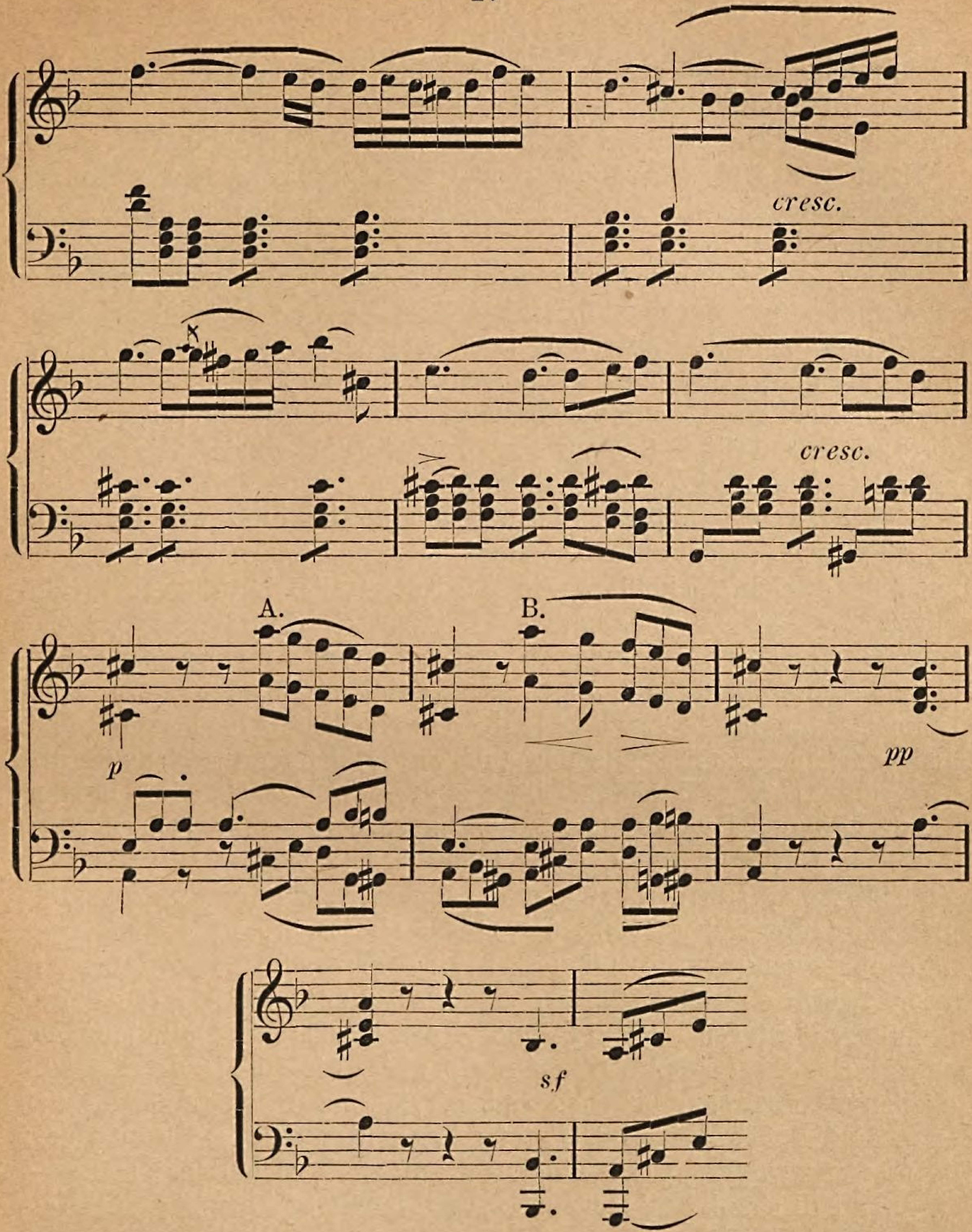
Wir kennen kaum einen zweiten Quartettsatz, in welchem

in der unerschöpflichen musikalischen Causerie (wie es Marx treffend nennt) allen vier Instrumenten so gleichmässig, so gleichberechtigt das Wort zugestanden wird (wenn auch den Ehrenplatz in der Gesellschaft begreiflich die erste Geige führt), das ists, was Spohr so mächtig anzog, was ihn im ersten Beethoven'schen F-Quartett das Ideal der Gattung erkennen liess. — Was uns betrifft, so überlassen wir uns zu Zeiten willig und mit Behagen solch harmlosem Motivenspiel, eigentlich psychologisches Interesse gewährt es uns nicht. Dieser erste Satz enthält (rein musikalisch genommen) echt Beethoven'sche Züge, unter welchen wir vor Allem das reizende ununterbrochene Herabsteigen des Themas im Dreiklang B moll-Ges dur-F moll-Des dur (von Takt 37 des Durchführungstheiles angefangen) anführen. Die vier Takte der Mollperiode hat immer die erste, die entsprechenden der Durperiode die zweite Violine; die Modulation wirkt überraschend, als wenn durch Wolken blauer Himmel schiene, humoristisch steigt der Ges- und Des-Dreiklang im Violoncell hinab und gleich wieder (auf anderem Rhythmus, verkürzt) in C dur (als Dominante von F) hinauf; diese seltsame Zerlegung des Dreiklanges, dieses eigensinnige Beharren auf einem nothwendig Modulation erfordernden Accord gleich darauf (man weiss nicht, ob der Satz in C bleiben oder sich nach F wenden wird) — das sind Momente, für die man vergeblich bei Mozart oder Haydn Anhaltspuncte sucht, sie sind specifisch Beethovenisch.

Der Satz hat indessen auch seine Schwächen, als welche wir alle nicht mit dem Hauptmotiv zusammenhängenden Motive ansehen müssen. Sie sind theils gar zu harmlos, theils (wie der Schlusssatz) entschieden Mozartisch. Zwar weiss der jüngere Meister Alles aufs Schönste, ja überraschend zu verbinden, aber aus innerer Inspiration schuf er hier kaum; im Gegensatz zum D-Quartett ist hier mehr Quartett, als Beethoven.

Den ganzen, vollen Beethoven gibt uns dagegen das nun folgende Adagio affettuoso ed appassionato, D moll, $^9/_8$. In ihm ist uns das erhabenste Adagio begegnet, welches bisher (bis zum Jahre 1800 nämlich) von Beethoven und in der Quartettmusik überhaupt erreicht wurde.





Wie er tief aufathmet, dieser Gesang, um endlich aus vollem, tiefstem Herzen die schmerzlichste Klage ausströmen zu lassen: davon kann nur die lebendige Aufführung den rechten Eindruck geben, Wort und Notenschrift bleiben hier weit zurück. Nur Einen Zug wollen wir hervorheben. Wie wunderbar schön zeichnet Beethoven in den von uns mit A und B überschriebenen Takten die innere Erregung! Der absteigende Gang der Violinen (a-cis) — man könnte ihn die Scala der Resignation nennen — hebt in Takt A beim 5., in Takt B schon beim 4. Achtel an, hält aber eben bei B dann um ein Achtel länger aus: die Sehnsucht nach Ruhe, nach Erlösung ist dringender geworden — das konnte in

Tönen nicht schöner gesagt werden, das früher einsetzende, aber doppelt so lange ausgehaltene a klingt wie ein tiefer Seufzer aus weher Brust. Wie mannhaft und echt Beethovenisch sodann das Emporreissen (sforzando b) im letzten Takte unseres Notenbeispiels, nachdem in den zwei früheren Takten die Klage ganz erstorben schien!

Ganz in demselben Sinne, mit höchster Einheit und Innerlichkeit, setzt sich der Satz fort; nachdem das zweite Thema in F und dessen reizend spielvolle und wiegende Ausführung süssen Trost gebracht, erhält das wiederkehrende Hauptthema durch eine blitzartig in dasselbe hineinreissende Zweiunddreissigstelfigur den Charakter mächtiger Leidenschaft, um sodann durch vier spannungsvolle Pausentakte (wobei die im ersten Achtel eintretenden, abgerissenen Accorde unter einfachster Modulation auf die Dominante ersterben) zur ursprünglichen Klage sich zurückzuwenden, welche durch die gleichförmig bewegte Sechszehntelbegleitung der Viola und zweiten Geige noch eindringlicher wird. Die tröstende Stimme (jetzt satzgemäss in D dur) verhallt machtlos wie das erste Mal, zuletzt steigert sich der Satz zur höchsten Bewegung in allen Stimmen, man möchte sich beinahe ein Orchester herbeiwünschen, damit zur äussersten seelischen auch die gleiche akustische Kraftäusserung trete. Nachdem dem gepressten Herzen im letzten, *ff* angeschlagenen verminderten Septimenaccord wie in stürmischem Aufschrei Luft geworden, bricht der wunderbar erregte Satz in sich selbst zusammen, noch ein kraftloses Aufflattern (die Triolen im drittletzten Takte), und der Gesang erstirbt, in die nächtige Tiefe absteigend, aus welcher er sich gramvoll emporgerungen. Unter Beethoven'schen Sätzen hat das Adagio des F-Quartetts in seiner lugubren Haltung nur einen einzigen Vorläufer: das unsterbliche Largo der D-Sonate Op. 10. Die im Quartettadagio gegebenen Anregungen wird indess Beethoven weiterführen, in den Adagios des E moll-Quartetts Op. 59 und des Es-Quatuors Op. 74: wir werden seiner Zeit darauf zu sprechen kommen. —

Das Scherzo des F-Quartetts ist leicht und graziös gehalten, im zweiten Theile voll feiner Modulation und sich am Schlusse humoristisch steigernd. Echt Beethovenisch pocht das Trio:



im eigenthümlichen Wechsel von stossender und rollender Bewegung den Charakter ungezügelter Jugendlust und Jugendkraft ausprägend. Innerer Zusammenhang dieses ganzen Scherzos (eines Prachtvortrages der Florentiner, welchen sie stets wiederholen mussten) mit dem tiefschmerzlichen Adagio ist nicht nachzuweisen. Wieder in rauschender Jugendlust, dabei innerlich gefestet und kraftvoll, wie es die Quartette der Vorgänger kaum gekannt, schliesst das Finale, Allegro, $^2/_4$. — Das Hauptthema



bricht hervor, wie frischer Quell aus dem Felsen. Wenn hier die erste Geige sich muthvoll an die Spitze stellt, während die Uebrigen nur secundiren, so schliessen sich später alle vier Instrumente im kraftvollen Unisono zusammen und führen ein Seitenthema ein, dessen stolze Energie auch dem Beethoven der zweiten Periode nicht zur Unehre gereichen würde:



a.



b.

Der ganze Verlauf des Satzes ist höchst anregend und beschäftigend; trotz des unaufhaltsamen Gesammtflusses ist er auf das Mannichfachste rhythmisch gegliedert. Nirgends zeigt sich die thematische Meisterschaft des unerreichten Künstlers mehr, als wenn er in die ursprüngliche luftige Triolenbewegung (vorletztes Notenbeispiel) das geschlossene Unisonomotiv, aber nicht als Ganzes, sondern dasselbe in seine zwei Bewegungen, die auf- und abwärtsdrängende (vrgl. letztes Notenbeispiel *a*, *b*), die nun gleichzeitig sich geltend machen, zerlegt, wie in kühnem Uebermuth hineinwirft, und sich also jetzt die einander widersprechendsten, gegensätzlichsten Rhythmen wie auf höheres Machtgebot in geschlossenster Einheit und unwiderstehlicher Energie nach einem Ziele hin bewegen.

So hat einst der jugendliche Alexander den unbändigen Bukephalos gezügelt und gelenkt, nach welcher Richtung er wollte: wir werden die Herrschaft Beethoven's über den Rhythmus, die kaum ein zweiter Künstler in dem Grade besessen, noch weiter kennen lernen. Es ist beinahe, als habe sich der Meister durch die edelsten Mannesthränen des Adagio auf einmal alles Erdenschmerzes entledigt: mit solcher Lust und Liebe, im Gefühle seiner Kraft schwelgend, ergibt er sich dem muthvollsten, ritterlichen Spiele; denn ein Spiel, ein losgebundener humoristischer Scherz ist hier für unseren Beethoven jene thematische Arbeit, welche tausend Anderen bittere Schweisstropfen vergeblicher Mühe und Anstrengung entlockt.

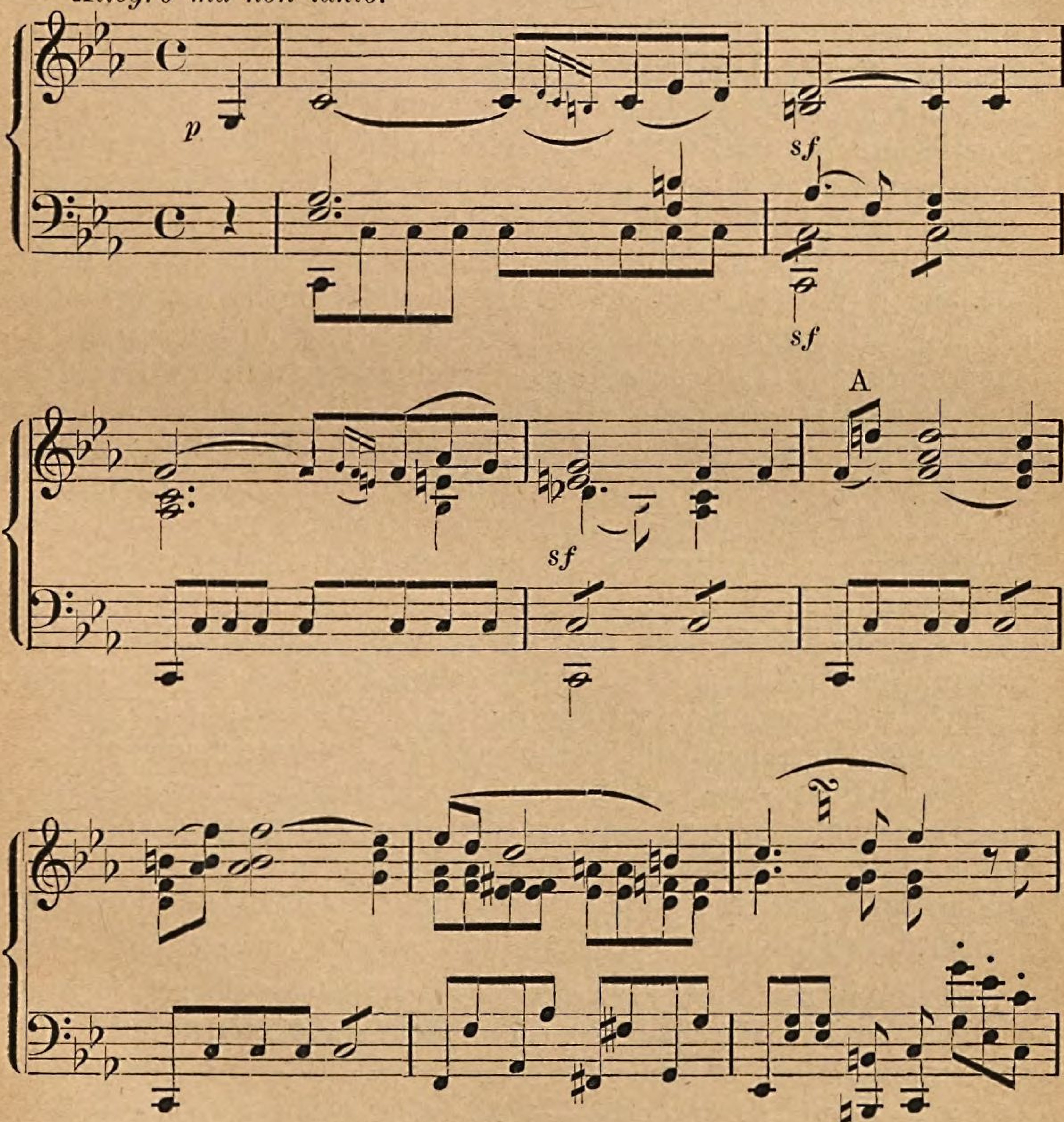
Beethoven's C moll-Quartett, das vierte der Werke Op. 18, hat sich beim Publicum seit jeher einer ähnlichen Beliebtheit erfreut, wie unter den Sonaten die „pathétique“ aus gleicher Tonart. In der That gehören die beiden Ecksätze des C moll-Quartetts zu den hervorragendsten Schöpfungen der ersten Beethoven'schen Periode, wogegen Andante und Menuett von denen manches anderen Quartetts (vor Allem des erst jüngst besprochenen in F) übertroffen werden. Für den bedeutendsten halten wir den ersten Satz, Allegro ma non tanto, C moll, $^4/_4$; ihn erfüllt so ganz jenes wahre, aus innerem Herzen kommende Pathos, welches erst durch Beethoven in der Instrumentalmusik zur vollsten Geltung gelangt ist. Wie der Anfang des Satzes in vollkommenster Einheit und geschlossener Energie ununterbrochen, wenn auch schmerzlich, nach oben drängt, so ist auch der ganze Verlauf ein ergreifendes Seelengemälde von Trauer und Tröstung, zugleich aber in seiner stolzen, innerlich gefesteten Haltung ein treues Abbild seines Schöpfers.

Das Hauptthema (vrgl. unten das Notenbeispiel) kann nicht breit und männlich genug gespielt werden, alle zärtliche Gefühls-

schwelgerei und Sentimentalität ist hier durchaus falsch; für diese wunderbar edle Melodie ist der grosse Bogen Joachim's der prädestinirte Ausdrucksgeber.

Nun bitte ich die Leser, nur einen Blick auf das Notenbeispiel zu werfen und sich aufrichtig zu fragen, ob irgend ein Quartettsatz Haydn's oder Mozart's einen solch breit und einheitlich fortströmenden Gesang aufweisen kann. Sie werden sich durchaus „Nein" sagen müssen.

Allegro ma non tanto.



Erst im achten Takte der wundervollen Periode schöpft der Meister Athem, um aber gleich darauf das in Takt 5 zuerst aufgetretene Motiv (A) wieder aufzunehmen und fort und fort

aufwärtszudrängen, bis es endlich in den kraftvollsten Grundaccorden (Dreiklang und Dominantaccord) seinen vorläufigen energischen Abschluss findet.

Man vergleiche mit diesem Anfang den ähnlich gedachten in Mozart's G moll-Quintett und sehe zu, um wie viel ursprünglicher und intensiver der gluthvolle Gesang des jüngeren Meisters wirkt. Ein eigenthümlich rhythmisirter, wie stutzig fragender Zwischensatz (As dur, dann F moll) führt zu der lieblich tröstenden Cantilene des Seitensatzes (Es dur, von der zweiten Geige eingeführt, von der ersten durch eine ganghafte Achtelfigur umspielt), die sich breit auslegt und nach kurzen Reminiscenzen an den Anfang den muthvoll gebietenden Schlusssatz vermittelt. Durchaus heiter-kräftig, ja humoristisch gefärbt ist sodann der eigentliche Schluss des ersten Theiles. Der zweite führt die Elemente des ersten weiter aus. Zu Anfang schwelgt der Meister förmlich in der grossherzigen Klage, die sich nun erst (wie herrlich versteht da das Violoncell zu singen!) in allen Stimmen ausbreitet, während früher fast ausschliesslich der ersten Violine die Führung vergönnt war. Grossartig wird die Rückkehr zum Hauptgedanken in C moll (Uebergang vom 2. zum 3. Theil) vermittelt, grossartig jener erwähnte erste accordische Abschluss erweitert. Der dritte Theil des Satzes ist dann allerdings ziemlich formell analog dem ersten (eine relative Schwäche, da dieser grossartigen Anlage eine freiere, psychologisch begründete Form besser entsprochen hätte), dafür rafft sich der Schluss des Ganzen (vom Eintritt des Hauptthemas in Des dur *ff* an) zu gewaltigster Energie auf, die pathetische Stimmung erreicht hier ihre Gipfelung; wenn sich die letzten sechs Takte förmlich zornig in den C moll-Dreiklang eingraben, empfindet man gleichsam eine Vorahnung des riesigen „Coriolan". Wenn der formelle Bau, vor Allem aber die Zwischensätze nicht doch noch an Beethoven's Vorgänger erinnerten (somit der Empfindung und Ausführung des Hauptthemas nicht völlig die Wagschale halten) —, würden wir nicht anstehen, diesen ersten Satz des C moll-Quartetts (sobald er nur in der rechten grossartigen Weise gespielt wird) den bedeutendsten der Beethoven'schen Mittelperiode anzureihen.

Das Andante und Menuett des C moll-Quartetts schienen uns, obgleich an und für sich reizende Stücke, niemals auf der Höhe des ersten Satzes zu stehen.

Das neckische Hauptthema des Andante vermittelt in seiner feinen kanonischen Durchführung (wir citiren nachstehend den Anfang:)

Andante scherzoso quasi Allegretto.



sehr hübsche Effecte, der Ansicht Marx' aber, dass hinter Allem sich ein ernstentschlossener Charakter verberge, der sich nur zum Scherzen herbeilasse, um seinen eigentlichen Sinn vergessen zu machen, können wir nicht beipflichten. Beethoven war es hier in der That um leichten humoristischen Scherz zu thun, um nicht mehr; allerdings war auch bei diesem heiteren Spiele die Seele des Meisters dabei, der Durchführungssatz und das letzte Auftreten des Themas vor dem eigentlichen Schlusse (ein neues „Der Dichter spricht“) geben uns das Zeugniss.

Der Durchführungssatz zeigt jenes Beethoven so ureigenthümliche Moduliren in wiederholten gleichmässigen Accorden, das wir z. B. sehr ähnlich im Adagio des Septetts finden. Kein Meister hat die Bedeutung des ruhenden Accords so tief erfasst, wie Beethoven.

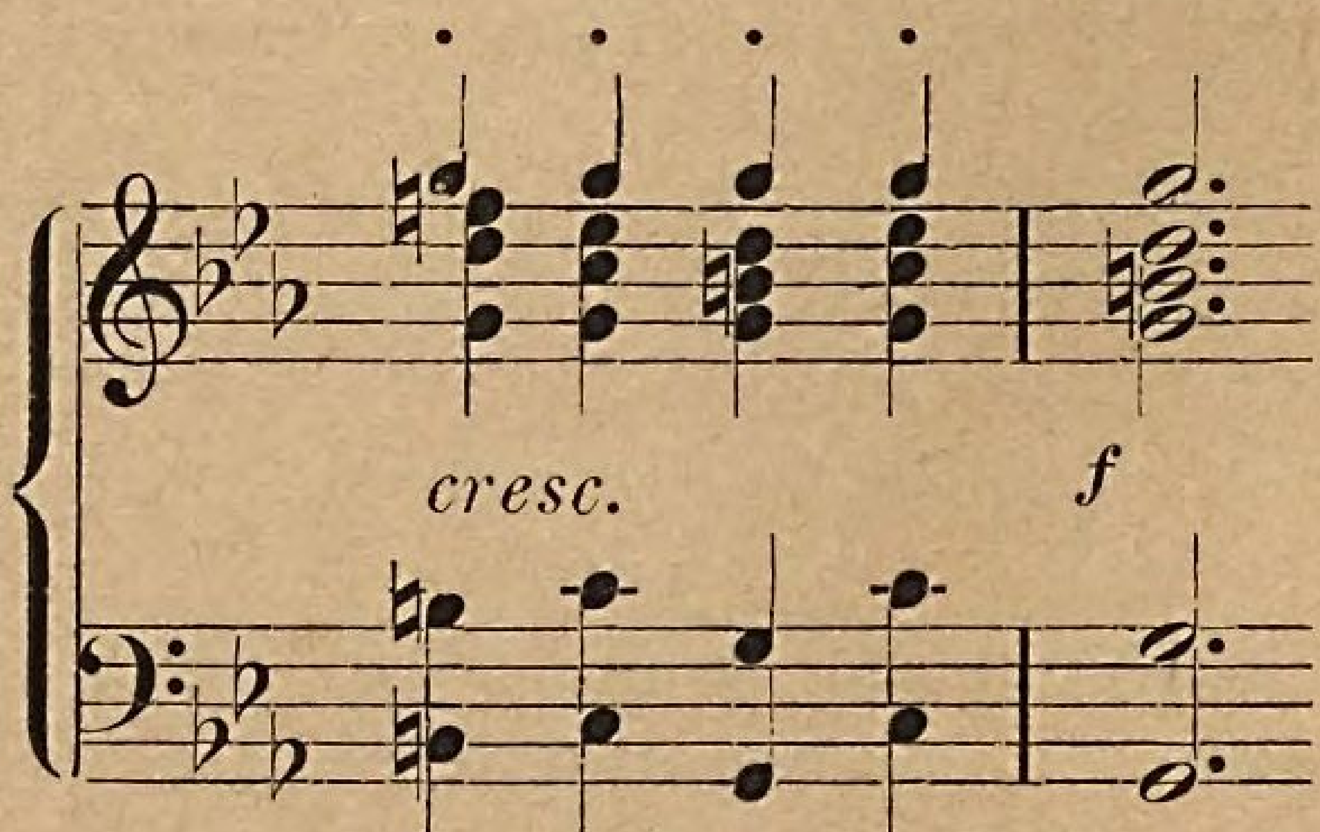
Auch das Hauptmotiv unseres Andante zeigt einen Lieblingsgedanken Beethoven's, die Leser haben wohl auf den ersten Blick aus unserem Notenbeispiele die Reminiscenz an die erste Symphonie (Andante) herausgefunden. Wenn uns das Andante des C moll-Quartetts in eine von dem pathetischen ersten Satze weit entlegene Region führte (ein Gegensatz, der noch greller hervortritt, wenn der Satz nicht, wie von Hellmesberger, möglichst discret, „heimlichflüsternd“, sondern wie von Anderen, z. B. J. Becker, mit lustigem Humor gespielt wird), so greift das M e n u e t t auf den anfangs angeschlagenen Ton zurück, aber in wesentlich Mozart'scher Weise. Ein chevaleresker Satz, wie Mozart so manchen als dritten Theil seiner Symphonien, Quartette geschrieben, pathetisch, aber durch einen humoristischen Grundzug gemildert, das Bild eines Seelenkampfes (2. Theil), von welchem

(so recht Mozartisch!) das innerlich ruhige Gemüth des Tondichters Nichts weiss. Die wahre Stimmung des Componisten offenbart sich im Trio, das beinahe leichtfertig scherzt und schmeichelt. Eigenthümlich, wenn auch durchaus nicht tief, wirken die auf- und abschwebenden Triolen der ersten Geige. Der ganze Satz gewinnt unvergleichlich an Effect, wenn zuerst das Menuett (vom Meister mit Allegretto bezeichnet) sehr mässig, aber mit schärfster Pointirung der Accente (sozusagen mit Gluck'schem Pathos) vorgetragen, nach dem Trio aber das Menuett in doppelt so schnellem Tempo (es kann schon ein stürmisches Allegro sein, muss aber noch immer möglichst scharf accentuirt werden) gespielt wird. Wir erwähnen das, weil z. B. Jean Becker auf Beethoven's Notiz in der Originalpartitur: „La seconda volta si prende il tempo più allegro“ fast gar keine Rücksicht nahm.

Dagegen ist das Finale des C moll-Quartetts immer ein unübertroffenes Meisterstück der Florentiner gewesen.

In diesem Finale (Allegro, C moll, $^4/_4$) hat die humoristische Stimmung vollends gesiegt, es ist ein muthvolles ritterliches Spiel: die vier Stimmen üben, wie in Erz gerüstet, mit Schwert und Schild ihre Kräfte gegen einander. Zwar anfangs genügt sich die erste Geige (der Lehnsherr, der „primus inter pares“ der Ritterzeit) allein:





— so reckt ein jugendlicher Held übermüthig die schlanken, elastischen Glieder; bald aber zieht die Führerin die Genossen ins Turnier nach, bis sie (man beachte die reizende Imitationen im 3. Theile) Alle freudig in das Kampfspiel eingetreten sind.

Hält man das Bild des Turniers fest, so möchte man vielleicht bei den gesangvollen Zwischensätzen (in As, später in C dur) an die zärtlich blickenden Augen schöner Edeldamen denken, welche aus den Zuschauerlogen ihren Rittern siegverheissend zuwinken.

Formell erinnert der Satz noch wesentlich an Mozart, die achttaktige rhythmische Gliederung sogar ganz auffallend an ein bestimmtes Werk: das Finale von Mozart's G moll-Symphonie. Der Inhalt beider Sätze ist freilich grundverschieden, bei Mozart so aufgeregt leidenschaftlich, als es überhaupt dieser Meister werden konnte. Beethoven's Finale geht indess überraschend und echt Beethovenisch aus: nachdem der Satz (vom Eintritt des Hauptthemas in C dur an) leise zu verschweben schien, sich dann noch einmal zu trotziger Energie aufraffte, nun aber die Kämpfer wie auf einen Wink von oben in ihren letzten Schwerterschwenkungen innehielten — ein Moment eigenthümlicher Spannung —, stürmt nun plötzlich das Hauptthema im Prestissimo *fortissimo* herein (also sowohl in Bewegung, als Tonstärke auf das Aeusserste gesteigert), zugleich durch die veränderte Accentuirung (Betonung des schlechten Takttheils gegen die regelmässige Rhythmisirung von früher) den Charakter leidenschaftlicher Entschlossenheit erlangend. Höchst feurig geht das Prestissimo und mit ihm der Satz zu Ende, nach C dur durchbrechend; das Pathos des ersten und der Humor des letzten Stückes haben in glücklichster Vereinigung nun dem ganzen Quartette den befriedigendsten Abschluss verschafft. Man erinnere sich, dass ein solcher Ausgang bei Beethoven nicht vereinzelt dasteht, vielmehr öfters mit schönster Wirkung wiederkehrt: die C moll-Sonate Op. 10, das C moll-Duo Op. 30 bieten Beispiele.

Das Entscheidende für den Vortrag des Finales des C moll-Quartetts liegt in der richtigen Trennung der zwei Tempi (Allegro und Prestissimo). Das Allegro muss sehr innerlich lebhaft gegeben, darf aber bei Leibe nicht äusserlich überstürzt werden. Hellmesberger liess sich öfters im Allegro durch den glänzenden Schwung des Themas gleich anfangs zu einem so raschen Tempo fortreissen, dass er für das Prestissimo keine Effectsteigerung erübrigte. Unübertrefflich gelang die Letztere, wie gesagt, den Florentinern.

Beethoven's A dur-Quartett Op. 18 hat ganz besonders vor den Augen des Mozart-Monomanen Ulibischeff Gnade gefunden, — sehr natürlich, weil bei wenigen Beethoven'schen Werken die Nachbildung Mozart's so in die Augen fällt, wie hier. Beethoven hat sich für sein 5. Quatuor Mozart's A dur-Quartett zum Muster genommen, gerade wie ihn zu seinem Clavierquintett (Es dur mit Blasinstrumenten) das für dieselben Instrumente in gleicher Tonart geschriebene Mozart'sche Werk anregte. Die Nachbildung Mozart's betrifft aber hauptsächlich nur die Form,

dem Inhalt hat der jüngere Meister seine Subjectivität aufgedrückt, wie nur irgendwo in seinen Erstlingswerken. Hier fühlt sich Beethoven so zufrieden, so glückselig, zarter und süsser Empfindungen voll spricht er nur sinnig-Liebeswürdiges aus: ,,sinnig-liebenswürdig" das ist so recht die entsprechende Charakterbezeichnung für den Inhalt des A dur-Quartetts.

Der lebensfrohe Anfang:



treibt muthig der Höhe zu, auf dem vorläufigen Gipfel der Bewegung angelangt, sich wohlig und selbstgefällig auf den Tönen wiegend.

Zwar erscheint jetzt eine etwas formalistische Partie (eingeführt durch eine nicht viel sagende Sechszehntelfigur), welche, in ganz Mozart'scher Weise abgeschlossen, in die Tonart der Dominante überleitet. Von hier aber, vom Eintritt des sinnigen Seitenthemas in E moll (nicht E dur) erlangt zeitweilig ganz der jüngere Meister sein Recht, in reizender Gegenbewegung kosen die Stimmen. Freilich drängt sich jene Sechszehntelbewegung wieder ein und

gestaltet nun den Ausgang des ersten Theiles des Satzes wesentlich Mozartisch. — Der Durchführungs- und dritte Theil sagen uns nicht mehr, als der erste, die genannte Sechszehntelfigur erleidet hier sogar zu Anfang einige fast scurrile Metamorphosen; allerdings nimmt sie vom Eintritt des A moll den Charakter Beethoven'scher Energie an, und auch später im dritten Theil geschieht die Ueberleitung von eben jener Figur zum zweiten Hauptthema ausgeführter, Beethoven'scher.

Es folgt ein sehr sinniges Menuett, still und friedlich in Mozart's Geiste empfunden,



dann aber — im Trio — eine jener seelenvollen, echt Beethoven'schen Grundmelodien, welche den Meister unter hundert Componisten charakterisiren, und deren Typus wir u. A. im Variationenthema der As dur-Sonate Op. 26, im dritten Satze des Es dur-Trios Op. 70 wiederfinden.

(NB. sehr gesangvoll, Allegretto zu spielen.)





(Wir geben das Beispiel übertragen für den Claviereffect, in der Partitur erklingt das d-c des 3. Taktes eine Octave höher in der 1. Violine, die Melodie dringt vollsaftig aus der unisonen 2. Geige und Bratsche hervor.)

Wenn im Menuett die Stimmen ein leichtes Tonspiel trieben, immer nur Eine die Melodie führte, so schliessen sich im Trio alle vier fest zusammen, einen vollen, einheitlichen Gesang ausströmend, was freilich nach Hrn. Ulibischeff ein Fehler.

Den dritten Satz des A dur-Quartetts bilden jene berühmten Variationen, zu denen Beethoven direct durch die geistesverwandten, herrlichen aus Mozart's A dur- und Haydn's C-Quartett (Kaiser-Quartett) angeregt wurde. Das unübertroffene Vorbild bleibt hier immer Mozart, schon Haydn hat wesentlich aus den Mozart'schen Variationen, Beethoven aus beiden Meistern zugleich geschöpft. Im Uebrigen sind die Variationen aller drei Quartette so edel, weihevoll und klangschön, dabei von so meisterlicher Factur, dass es schwer fiele, einem Meister die Palme zu reichen.

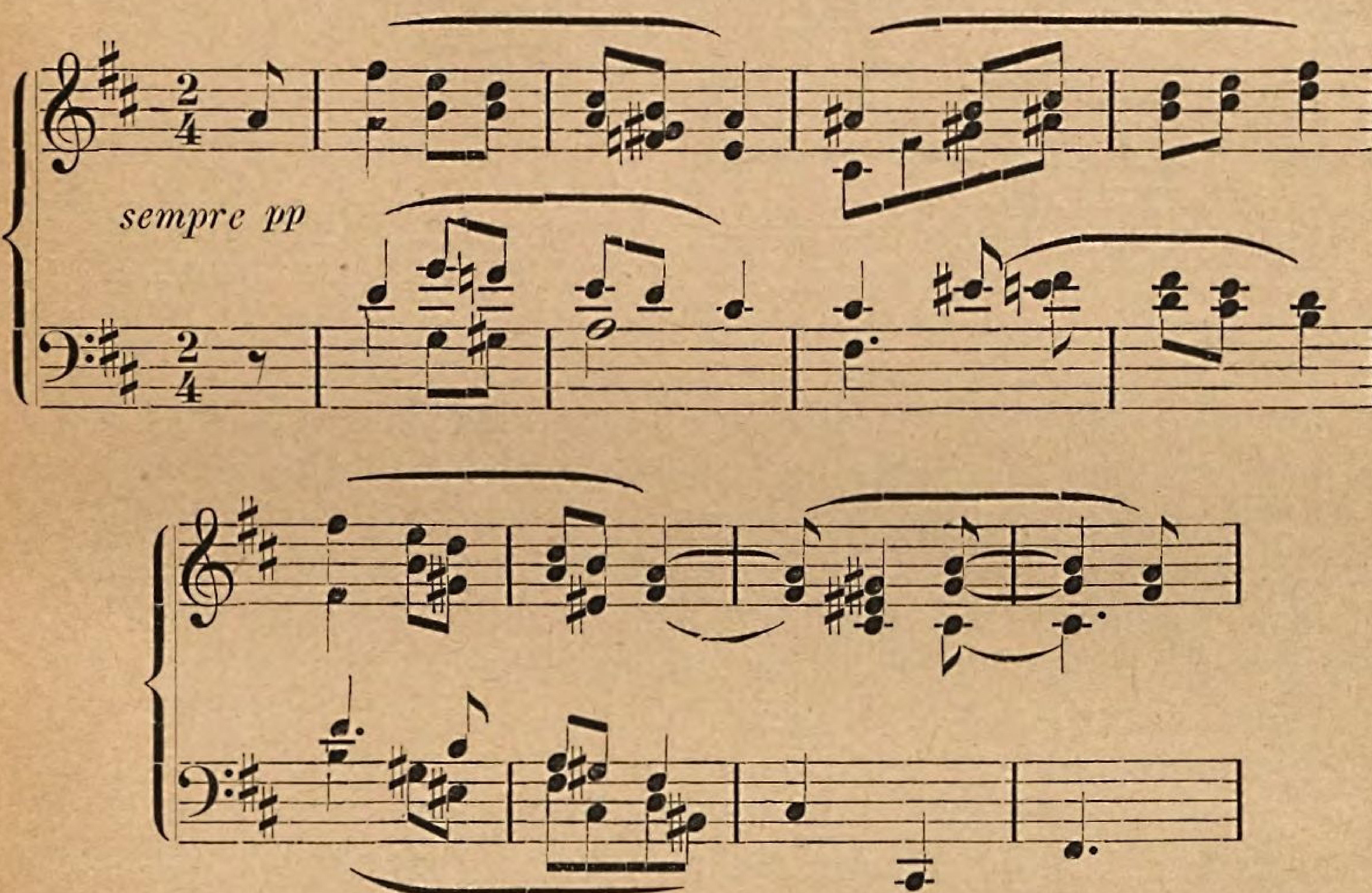
Am ursprünglichsten und idealsten hält sich doch Mozart: aus der D moll-Variation leuchtet eine ideale Hoheit, wie aus dem Blicke Raphael'scher Madonnen. — An keuscher Innerlichkeit sucht Haydn seines Gleichen, dabei hat er (bei wohl gar zu geringem rhythmischen Wechsel) vielleicht die reizvollsten harmonischen Klangfarben gemischt. Beethoven ist positiver, energischer, bei ihm tritt zu der seligen Weihe der Grundstimmung das Element des Humors (sogleich in den zwei ersten Variationen), er bringt den meisten musikalischen Wechsel, er erhebt sich endlich in der prachtvoll rhythmisirten fünften Variation bis zum Heroischen, hiermit zugleich einer der glänzendsten unter den berühmten Schubert'schen Variationen über das Lied: „Der Tod und das Mädchen" (im D moll-Quartett) unverkennbar vorarbeitend.

Die Kunst Beethoven'scher Harmonisirung aber mag man aus dem Vergleich des Themas





mit der vierten Variation entnehmen:



Die Führung der Melodie — der Oberstimme — ist bis auf die Erhöhung des a auf ais im 4. Takt wörtlich dieselbe, — und doch welch unendlich verschiedene Färbung! Wie ist Alles so viel wärmer und innerlicher geworden!

Unsere Lieblingsvariation ist immer die dritte gewesen, eine überaus hold einwiegende Zweiunddreissigstelfiguration, verwandt mit der Schlussvariation aus der As dur-Sonate Op. 26. — Im zweiten Theile dieser dritten Variation spricht das Violoncell zu dem fortdauernden Geflatter der Oberstimmen wie ein würdiger Greis Worte ruhigen, milden Ernstes; während dann das Thema in den Geigen reizend abschwebt und wieder aufsteigt, geht der Satz vollbefriedigend zu Ende.

Was noch von den einzelnen Instrumenten über das bereits so vielseitig ausgebeutete höchst einfache Thema gesagt werden

kann, bringt die nach der fünften Variation in B dur anhebende Coda. Hier ist vor Allem Haydn's Vorbild erkennbar, man beobachte einmal die Führung des Violoncells.

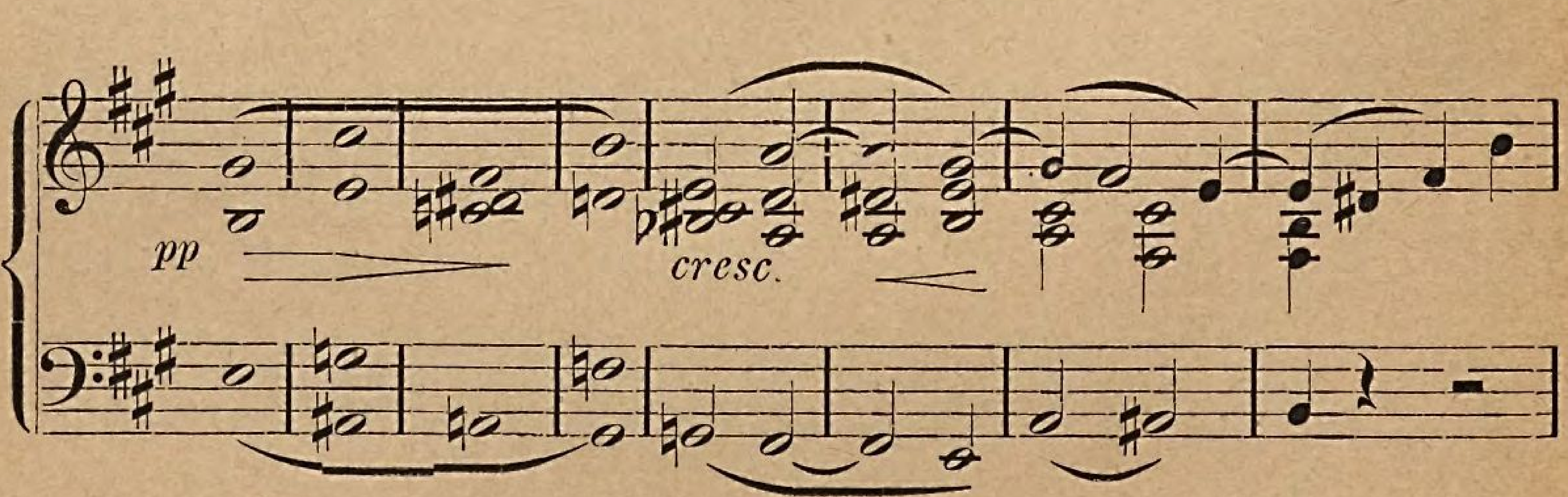
Das Finale des A dur-Quartetts schlägt zu Anfang einen Ton der Gemächlichkeit, des behaglichen sich-gehen-Lassens an, welcher nicht sehr Beethoven's Künstlercharakter entspricht. Das Motiv



ist übrigens für Quartettsatz formell gut geeignet und wird auch in diesem Sinne geschickt und tüchtig durchgeführt.

Mit dem in ganzen Noten eintretenden 2. Hauptthema aber erhebt sich der Satz in eine höhere Sphäre: die nun folgenden 44 Takte gehören unbedingt zu dem Lieblichsten und Süssesten, was sich in Beethoven's früherer Kammermusik vorfindet. Das Thema erscheint zuerst accordisch auf alle Stimmen vertheilt, wie feierlicher Orgelklang unterbricht es das lose Motivenspiel. Dann tritt zu der nach Art eines Cantus firmus in der ersten Geige festgehaltenen Hauptmelodie ein absteigender Gang der Viola und des Violoncells, der seinerseits ebenfalls zum Motiv wird und aus dem ein wundersames Seelenleben emporspriesst: es ist, als würden sich die Stimmen gleich Individuen, gleich liebenden Menschen zu selig-beglücktem Kusse umschlingen. Und merkwürdig, dass gerade hier, wo Beethoven so ganz als er selbst spricht, er Mozart in formeller Beziehung direct copirt hat.

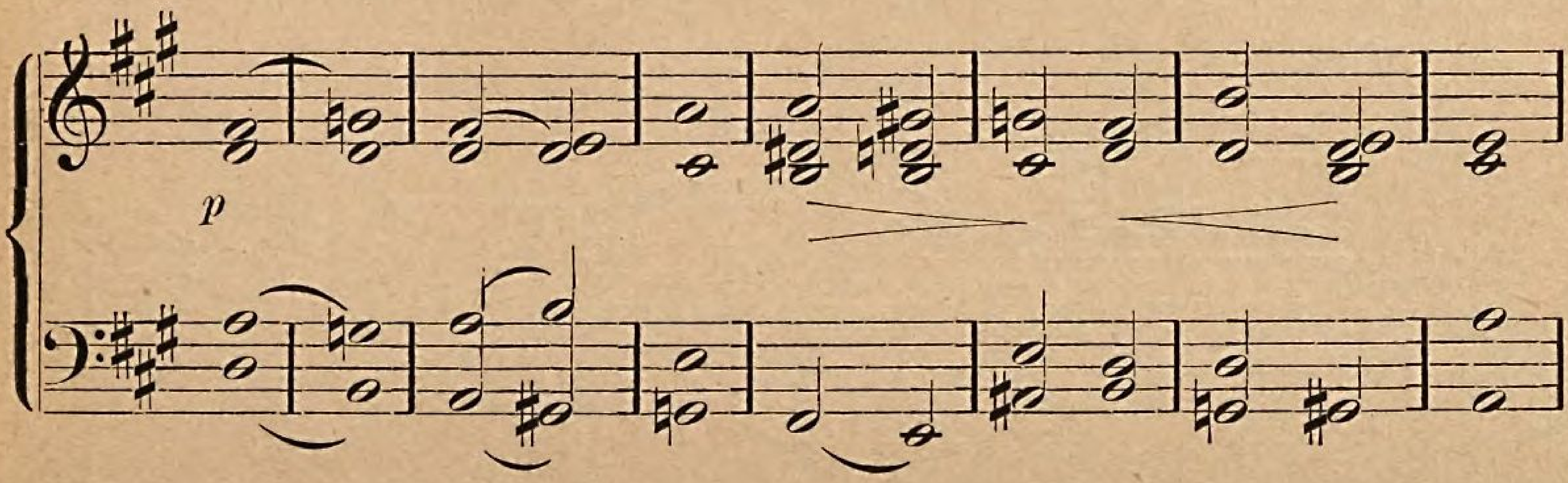
Beethoven führt das Seitenthema folgendermaassen ein:



Und im Finale von Mozart's A dur-Quartett, welches seine Grundmotive



in ähnlich behaglicher und lebhaft beschäftigender Weise durchführt, wie Beethoven das seinige (erstes Notenbeispiel), lautet das zweite Hauptthema:



welchem nach diesem accordischen Eintritt Mozart eine Achtelbewegung (gerade wie Beethoven Viertel) gegenüberstellt. Die Analogie der zwei Themen ist unverkennbar, und Kenner beider Quartette werden zugeben, dass Mozart's Accordgesang in seiner grösseren Einfachheit noch unmittelbarer wirkt, ja im Gegensatz zu der früheren rastlosen Bewegung wie eine, dieser Einhalt gebietende Stimme aus höherer Welt erscheint.

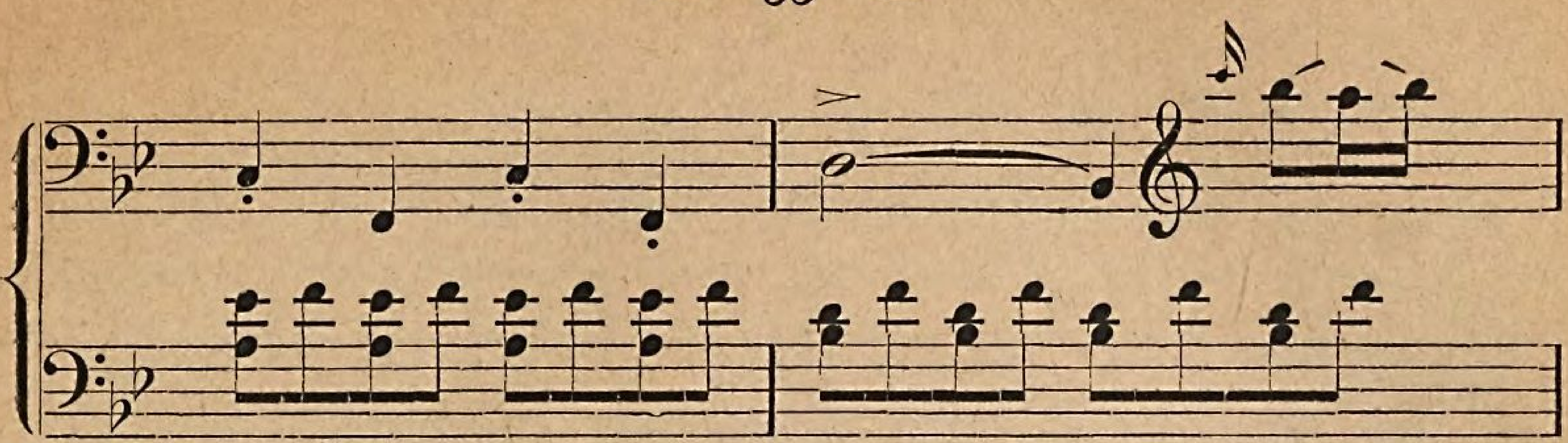
Aber ebenso gewiss weiss Beethoven aus seinem Thema für die Entwickelung noch mehr Capital zu schlagen, als Mozart. Bei Letzterem tritt die ruhende Melodie (letztes Notenbeispiel) erst im 2. Theile des Satzes auf als eine wunderbare, aber rasch wieder entschwebende Episode. Bei Beethoven vertritt sie vollständig die sonatengemässe Gesangsgruppe, sie ist hier wirklich 2. Thema, erscheint auch schon im 1. Theil, während im 2. Theil der Meister beide Hauptthemen auf das Feinsinnigste mit einander verknüpft und sodann in reizvollster Weise zum Eingange zurückleitet. Von hier ist der Verlauf des Satzes (als 3. Theil der Sonatenform) ziemlich analog dem 1. Theile, auch jene ruhenden Accorde kehren wieder (jetzt wirklich im Hauptton des Quartetts: A dur), und daraus entwickelt sich wieder jenes zärtliche Kosen und Umschlingen, auf das wir schon im 1. Theil aufmerksam gemacht. Sodann scheint der Satz in der schon früher angedeuteten, Mozart verwandten Weise, wie der 1. Theil, schliessen zu wollen.

Aber nochmals beginnt die harmlose Achtelbewegung des Einganges (erstes Notenbeispiel), sie wird sogar in die Unterdominante verlegt, sodass der Schluss nun ferne gerückt erscheint. Da aber kehrt unerwartet die Haupttonart zurück, und in ihr wird nun das Achtelmotiv selbst zum Dolmetsch des innigsten Gefühls; die erste Geige singt ein Abschiedslied von überzeugender Herzlichkeit, die Anderen stimmen (immerfort mit dem Motiv erwidernd) bekräftigend ein, dann fliegt das „Abschiedswort“ (eben das Hauptmotiv) von Stimme zu Stimme, ab- und dann wieder aufschwebend, um endlich erst in den Geigen, dann in Viola und Violoncell zu verklingen: der lang ausgehaltene Schlussaccord erscheint wie ein noch aus der Ferne vernehmbares letztes „Lebewohl“.



Der Ton der Behaglichkeit, welchen Beethoven im Finale seines A dur-Quartetts angeschlagen, klingt auch in den ersten Satz des sechsten und letzten der Quartette Op. 18 — B dur — herüber:





Der muntere, gemüthlich-humoristische Anfang mit seinem echt quartettmässigen Thema könnte ohne Weiteres von Haydn sein, wie die Uebergangsgruppe zur sog. Gesangsgruppe von Mozart. Aus der Uebergangsgruppe ist der echt Mozart'sche Gang:



zu merken, da die in ihm enthaltenen zwei Motivchen (die Scala *a* und der Abschluss *b*) neben dem Hauptthema die Elemente des Durchführungstheiles abgeben.

Von dem Eintritt des Gesangsthemas (in F dur) an erhält der jüngere Meister sein Recht; gerade wie im A dur-Quartett (Finale) nimmt die Composition von hier den Charakter süssesten Liebreizes an. Ein herausgerissenes Notenbeispiel gäbe hier durchaus nicht die rechte Vorstellung des entzückenden ununterbrochenen melodischen Flusses. Man hat hier im kleinsten und heitersten Sinne auch eine Art „unendliche Melodie“ vor sich, die, wie es scheint, sogar ein Bischen in das „Blumenkränzlein“ aus den „Meistersingern“ und in Schubert's „Morgenständchen“ hineingespielt hat. Das wiederkehrende Hauptthema vermittelt den heiter-kräftigen Abschluss des 1. Theiles. — Ueber den Durchführungssatz ist von Beethoven's Standpunct Nichts zu sagen, er ist eben nette Quartettarbeit. Weit Beethoven'scher, ungemein zart, in der Klangwirkung und Rhythmisirung schon auf die 2. Periode des Meisters deutend, ist der mit Eintritt des Hauptmotivs beginnende Rückgang zum Anfang (Beginn des 3. Theiles).

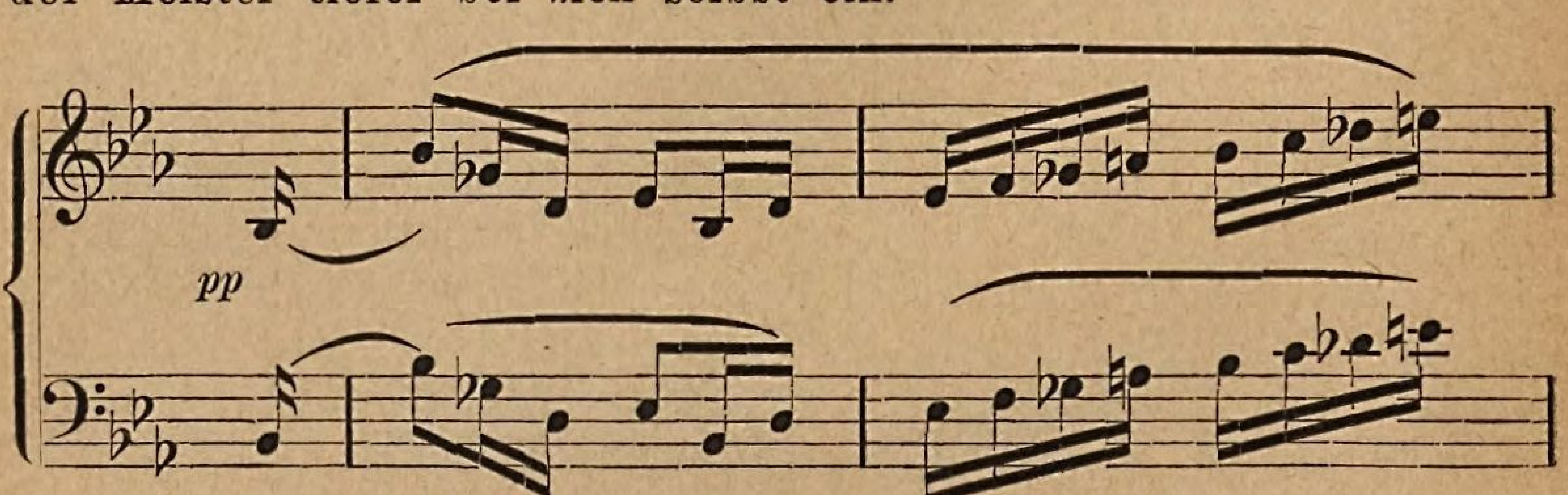
Dieser 3. Theil ist, von einer kleinen interessanten Ueberleitungsperiode (Es dur-Es moll) abgesehen, gar zu ängstlich analog dem 1. Theil: man erräth Note für Note, wie Alles kommen muss. Dieses Haften an der Form ist eine relative Schwäche dieses ersten Quartettsatzes, er verliert (trotz der lieblichen Gesangsgruppe) an Wirkung, je öfter man ihn hört.

Man erwäge nur die echt Haydn-Mozart'sche Form: 1. Theil — wiederholt; 2. und 3. Theil — gleichfalls wiederholt ohne irgend eine steigernde oder nur ausführende Coda. Man hört (wenn man die Gleichförmigkeit des 1. und 3. Theiles ins Auge fasst) 4 Mal ganz das Nämliche, was des Guten etwas zu viel ist. — —

Mit Recht ein Liebling des Publicums, besonders der gebildeten Damenwelt, ist immer das Adagio (Es dur, $^2/_4$) gewesen: ein süsses, wohliges Ausruhen, wie es Beethoven auf seiner thaten- und kampfesreichen Laufbahn nicht zu oft vergönnt war. — Das harmlose Thema (siehe nächstes Notenbeispiel) sagt nicht allzuviel, aber unter den Händen Beethoven's, in der meisterlichen Stimmführung, mit seinen reizenden Neben- und Zwischenspielen, erlangt es eine leicht beschwingte Grazie, welche entzückend wirkt.



Mit Eintritt des schönen Unisono-Seitenthemas in Es moll kehrt der Meister tiefer bei sich selbst ein.





Doch ists nur sinnende Betrachtung, schmerzliche Empfindungen bleiben fern. — Das Seitenthema wird reich und schön durchgeführt, nach der Rückkehr zum Anfang stellt der Meister die zwei Motive des Hauptthemas (siehe Takt 1 und Takt 3 des vorletzten Notenbeispiels) lieblich spielend einander gegenüber, das schaukelnde Vierundsechszigstelmotiv gewinnt dabei stets an Terrain und vermittelt endlich auch den graziösen Ausgang des Satzes. Früher war das Seitenthema noch einmal in C moll eingetreten, überraschend und echt humoristisch wirkt sodann die plötzliche Wendung nach C dur.

Vom Standpunct des älteren Tonspiels kann man sich kaum ein vortrefflicheres Adagio denken, als Jenes des ersten Beethoven'schen B-Quartetts.

Im Scherzo mit dem für das Ganze charakteristisch entscheidenden Anfange



hat sich die behaglich-heitere Stimmung des ersten Satzes bis zur kaum gebändigten höchsten Lust gesteigert. — Das eigensinnige Beharren auf dem schlechten Takttheil, der systematische Wechsel von gebundenen und staccirten Noten, die nimmer ablassende rhythmische Bewegung, welche sich zuletzt stürmisch aufsprudelnd in einem bacchantischen Freudenschrei Luft macht, um uns am Ende doch mit einem „verbindlichen" Lächeln zu entlassen: das sind lauter specifisch Beethoven'sche Züge.

Hier (wenigstens im Hauptsatz) ist uns zweifelsohne das originellste der Scherzi aus Op. 18 begegnet; das Trio ist

dann freilich mehr von Haydn'schem Geiste erfüllt (insofern Jenem aus dem F dur-Quartett nachstehend), dafür die kleine Coda-Anknüpfung des Trios an das Scherzo (Scherzothema *ff* in B moll) kostbar polternd, wie ein lustiger Kinderschreck, ein wahrer „Knecht Rupprecht im Quartett". — —

Die Perle (nach Hrn. Ulibischeff freilich, weil mit einem „Programm" versehen, die Achillesferse) des B dur-Quartetts ist das Finale, jene berühmte „Malinconia", in welcher Beethoven mit den einfachsten Mitteln als unübertroffener Seelenmaler auftritt. — Ein Adagio leitet ein, es trägt die Ueberschrift „La malinconia" (die Melancholie) und die (italienische) Bezeichnung: „mit grösster Delicatesse vorzutragen".

Das Thema



wird in den entferntesten Tonarten ausweichend rein chromatisch durchgeführt.

Dazwischen ein höchst unerwarteter Wechsel von Fortissimo und Pianissimo, scharfe, stürmische Einsätze, die — man weiss nicht, woher? kommen, fortwährender Drang nach Abschluss und fortwährende Unbefriedigung. Diese Thränen, diese Seufzer, dieses sich-Eingraben in weich-sentimentale Stimmung sind kein Spiegelbild Beethoven's, so wehklagt eher in einsamen Stunden ein zur Liebe und Freude geschaffenes hilfloses Wesen, ein bereits vom Weltschmerz ergriffenes Mädchen, das bei jeder Berührung von aussen aufs Tiefste erschrocken bis ins Innerste zusammenzuckt. — Aber solch schwarze Melancholie hat kein Anrecht an die Jugend, der die Welt offen liegt mit all ihrem Glück und ihren Hoffnungen: „Freut euch des Lebens, weil noch das Lämpchen glüht" — das ist die bessere Moral. — „Lasset uns springen und tanzen"! — So stürzt sich denn die „Malinconia", nachdem sie auf der Dominante von B moll einen letzten tiefen Athemzug gethan, ganz unerwartet in einen schäkernd-heiteren Satz (Allegretto quasi Allegro, $^3/_8$) von entschieden tanzartiger, beinahe Ländler-Bewegung, tanzt immer fröhlicher den bunten Reigen fort, bis auf einmal eine innere Stimme — die wiederkehrende „Malinconia" — diesem lustvollen Treiben

Halt gebietet. Der Tanz hebt von Neuem an, aber nicht mehr in alter Sorglosigkeit, die Ländler-Melodie hat sich sogar nach Moll verdüstert. — Sie bricht gänzlich ab, um (nach einer erwartungsvollen Pause) ein drittes Mal der „Malinconia“ das Wort zu überlassen. Aber diese kann sich nicht behaupten, der Ländlersatz kämpft sich wieder durch und steigert sich im Lustgefühle bis zum innigsten Dankgesang, zuletzt (die letzten 11 Takte vor Poco Adagio) echt weiblich schäkernd und schmeichelnd. Im Poco Adagio nochmals ein sich-Besinnen, keine melancholische, nur eine leise bedenkenvolle Frage: ob solche ungetrübte Heiterkeit auch berechtigt? — Die Frage wird rückhaltlos bejaht; im stürmischen Prestissimo jubelt der Ländlerreigen jetzt erst aus vollem Halse auf und ist mit ein paar sich überschlagenden Sätzen — ehe man sichs versieht — zur Thür hinaus. Der Kampf einer unerklärt trauervollen Contemplation mit fast koboldartiger Lustigkeit und der glänzende Sieg der Letzteren geben zusammen ein wunderwahres Seelenbild, das vielleicht so Manchem weit anschaulicher die poetische Gestalt der Goethe'schen Mignon ins Gedächtniss ruft, als es Hrn. A. Thomas mit allen drei Acten seiner wässerigen Oper gelungen.

Wir haben die sechs Quartette Op. 18 an uns vorüberziehen lassen und in ihnen bei liebevollem Eingehen in die Details einen reichen Schatz musikalischer Schönheiten gefunden; wir haben zugleich das Aufsteigen immer festerer Lebens- und Charakterbilder beobachtet, wenn auch der Meister im Ganzen und Grossen noch (besonders formell) in den Bahnen der Vorgänger wandelt.

Indem wir nun an die Trias Op. 59 herantreten, stehen wir plötzlich vor einer gänzlich verschiedenen Weltanschauung: es ist Alles mit einem Male so gross und mächtig, nach jeder Richtung so frei und unabhängig geworden, dass, wer die Werke zum ersten Male hört oder für sich studirt, sich wirklich fragen muss: Wie kam das, wie kann auf ein lieblich-humoristisches Gebilde, wie das B dur-Quartett Op. 18, eine so tiefst-sinnige, aus dem verborgensten Schachte des menschlichen Herzens hervorgeholte, wahrhaft seelische Schöpfung wie das F-Quartett Op. 59 folgen?

Der Sprung von der ersten zur zweiten Beethoven'schen Periode erscheint indess nur darum hier kühner, überraschender (etwa wie von der D dur-Symphonie zur Eroica), als z. B. bei den Sonaten, weil die vermittelnden Ueberleitungsglieder fehlen, weil wirklich die ersten sechs Quartette in gänzlich verschiedener Weltanschauung als die nächsten drei geschrieben wurden. Jene von einem schaffensfreudigen genialen Kunstjünger, den es drängt, es den hochbewunderten grossen Meistern gleich zu thun; diese von einem anerkannten grossen Meister selbst, der auf anderen Gebieten der Kunst bereits seine volle Kraft erkannt

hat, von einem grossherzig edeln Menschen, der schon die herbsten Schicksalsschläge erfahren, für das Ideal gelitten und gerungen, von einem Riesengenius endlich, der, nachdem die überlieferte Form den unendlich hohen Flug seiner Gedanken eindämmt, dieselbe — vorerst noch nicht zerbricht, — aber incommensurabel erweitert, der, müde, ein zweiter oder dritter Ebenbürtiger zu sein, beschliesst, ein Erster und Einziger zu werden, und nun wie mit einem Zauberschlage eine neue Kunstwelt hervorruft, vor deren wunderbarem Glanze auch die kostbarsten Architekturen der Vorgänger in tiefen Schatten treten.

Wenn Josef Haydn das Streichquartett als Kunstgattung erfand, so entdeckte Beethoven mit seinem Werk 59 erst die dieser Kunstgattung innewohnende Macht: das ist die grosse Bedeutung der drei dem Grafen Rasoumoffsky gewidmeten Quartette. „Vom Himmel gefallen", wie Lenz träumt, der in den Quatuors Op. 59 ohne Weiteres „Wunder" erblickt, sind indess diese Riesenwerke keineswegs. Man muss wesentlich mit berücksichtigen, was Beethoven seit 1799 (Zeit der Vollendung der ersten Quartette) auf dem Gebiete der Sonate, Symphonie (hier bereits die 3. und 4.!), Ouverture („Leonore"!!), im Duo für Clavier und Violine (Op. 47!) leistet, um gar wohl zu begreifen, dass er von dem gewonnenen universellen Standpunct nun auch das Quartett betrachtete. Indessen darf man auch schon die ersten Quartette in ihrer „Mitwirkung" für die grossen des zweiten Cyklus nicht ganz unterschätzen. Ich bitte die Leser, sich des Adagios aus dem F-Quartett Op. 18, des ersten Satzes aus dem C moll-, der „Malinconia" aus dem B-Quartett zu erinnern; ich bitte sie, die Grundstimmung des C moll-Streichtrios Op. 9 ins Auge zu fassen, und sie werden Anknüpfungspuncte genug finden, hochbedeutsame Partien, die sich weit über die Region des herkömmlichen Tonspiels zur innigsten Seelensprache erheben.

An Kammermusik im engeren Sinne steht zwischen den Quartetten Op. 18 und 59 nur ein einziges Werk, das 1802 herausgegebene Streichquintett in Cdur, Op. 29, in formeller Beziehung ein unübertroffenes Meisterstück, daher der erklärte Liebling der echten Quintettisten, nach Seite des Inhalts reizend, graziös, im Finale sprühend von Geist und humoristischer Laune, aber sich nicht wesentlich über den Standpunct der Lobkowitz-Quartette (Op. 18) erhebend.

Man könnte das C-Quintett eine (geistige) Steigerung des F dur-Quartettes nennen, wären nicht die Adagios gänzlich verschieden, das des Quartetts voll tiefster Trauer, das des Quintetts glückselig, weiblich-zart, man möchte sagen: schwärmerisch-hingehaucht.

Sehr interessant tritt die Verwandtschaft beider Werke in den Finales hervor. Wir haben bei Besprechung des F-Quartetts

auf die souveräne Herrschaft Beethoven's über den Rhythmus aufmerksam gemacht, die sich hier namentlich in der eigenwilligen Gegenüberstellung verschiedenartiger Rhythmen geltend machte. Weit überraschender und als prägnantester Ausdruck echt Beethovenisch humoristischen Eigensinns tritt diese Gegenüberstellung (hier besser Kampf) contrastirender Rhythmen im Quintett auf, wo



Zweiviertel- und Sechsachtel-Takt 46 Takte weit sich in allen Stimmen gegeneinandergestellt mischen. Wenn endlich das humoristische Chaos in das herzige kleine, schmunzelnd fragende Andante in A dur mündet, da meint man — so sagt Robert Schumann —, Beethoven selber eintreten zu sehen (wie Grabbe mit der Laterne in seinem Schauspiele) mit dem Ausrufe: „Himmel, was hab ich da angerichtet, wie werden da die Zöpfe und Perrücken die Köpfe schütteln oder vielmehr Letztere Jene“! —

Im schroffen Gegensatz zu dieser liebenswürdigen Auslegung Schumann's steht die Auffassung des engherzigen Doctrinärs Ulibischeff, der sich vor Entsetzen darüber nicht fassen kann, dass in einem Allegrosatz hier „ganz unmotivirt“ (geistige Motivirung kennt Hr. Ulibischeff nicht) ein neuer Gedanke im

Andante-Tempo eintrete. Hr. Ulibischeff übersieht dabei ganz, dass Beethoven's Vorgehen formell durchaus nicht neu ist, indem gerade des russischen Kritikers abgöttisch verehrtes Ideal, sein „Heros“ W. A. Mozart, sich im Finale seines Es dur-Clavierconcerts (Köchel's Mozart-Katalog No. 482) eines ganz „ähnlichen Fehlers schuldig machte“. Bei Mozart findet sich nämlich inmitten eines höchst harmlosen (man möchte fast sagen kindlichen) Sechszehnteltreibens ein ungemein inniges, ganz selbständiges kleines Andante (As dur) eingeschoben, das wie eine Vorahnung der Gesänge Sarastro's klingt. — Hr. Ulibischeff kennt nun entweder das Mozart'sche Concert nicht (sonst müsste er auch hier „Programmmusik“ wittern) oder er denkt sich: — si duo faciunt idem, non est idem. Interessant für Hrn. Ulibischeff's (und leider mit ihm so mancher Anderer) Beurtheilung Beethoven's ist endlich noch der Umstand, dass er zuerst das C- Quintett emphatisch für die Krone der Beethoven'schen Kammermusik erklärt, um gleich darauf an dem reizvollen Werke kaum ein gutes Haar zu lassen.

Der Grundtypus der drei Quartette Op. 59 ist der einer grossartigen Objectivität. Obwohl zunächst von seinen eigenen Gesichten angeregt, lässt doch der Meister wie in den Symphonien hier mehr die Leiden und Freuden der ganzen Welt austönen, als seine eigenen. Ein psychologischer Unterschied, der gegenüber den Quartetten von Op. 127, ja überwiegend schon von Op. 74 an deutlich genug auffällt. In seinem 59. Werke ruft der Meister die verstehende Mitwelt zum Zeugen auf, auf dass sie erkenne, welche Wirkungen in dieser anspruchlos-familiären Kunstgattung versteckt liegen. Die letzten Werke schrieb Beethoven für sich selbst, darauf verzichtend, von den Zeitgenossen verstanden zu werden, als künstlerisches Testament, der Zukunft ans Herz gelegt. Daher hier (in Op. 59) — bei aller genialen Erweiterung und freiesten Führung — doch Festhaltung der überkommenen Sonatenform, dort (von Op. 127 oder noch mehr von Op. 130 an) die grösste Mannichfaltigkeit von Formen. In Op. 59 steht Beethoven so zu sagen noch über den Parteien, der gebietende Wille, die unbeschränkte Darstellungskraft tritt vor Allem hervor; in den Spätwerken wird der Meister selbst Partei, er erschliesst uns sein Innerstes durch die Tonsprache, er gibt sich (von keinem Formbedenken aufgehalten) seinen eigenstpersönlichsten Stimmungen hin, es ist hier ein wahres Schwelgen im Moment, während im Werke 59 der Moment, das Detail gegen das grosse Ganze mehr zurücktritt. Der Vergleich liesse sich weit verfolgen, doch wollen wir der chronologischen Schilderung nicht vorgreifen. Quartettsymphonien, das wäre wohl die richtigste Bezeichnung für die Beethoven'sche Trias Op. 59. Es ist sehr bemerkenswerth, wie der symphonische Zug hier von

Quartett zu Quartett mehr hervortritt, bis er in dem dritten — Jenem in C dur — den Meister sogar zu orchestralen Lagen verleitet, sodass wir uns manchmal unwillkürlich eine stärkere Besetzung herbeiwünschen und bei aller Bewunderung des auf den Culminationspunct gesteigerten Effectes dennoch ein zeitweises Heraustreten aus dem Rahmen der Kunstgattung nicht bestreiten können.

Bekanntlich hat Beethoven die drei Werke Op. 59 dem russischen Gesandten in Wien — Grafen Rasoumoffsky — gewidmet und (sei es aus Rücksicht für den geistreichen Kunstmäcen oder direct von ihm aufgefordert) deshalb in das F dur- und E moll-Quartett russische Volksmelodien aufgenommen. Ein psychologischer Erklärungsgrund wäre aus den Werken selbst nicht nachzuweisen, es waltet auch da der compositorische, der Gestaltungstrieb, aus Allem Alles zu machen, den unscheinbarsten Keim zur prächtigen Blüthe zu entfalten.

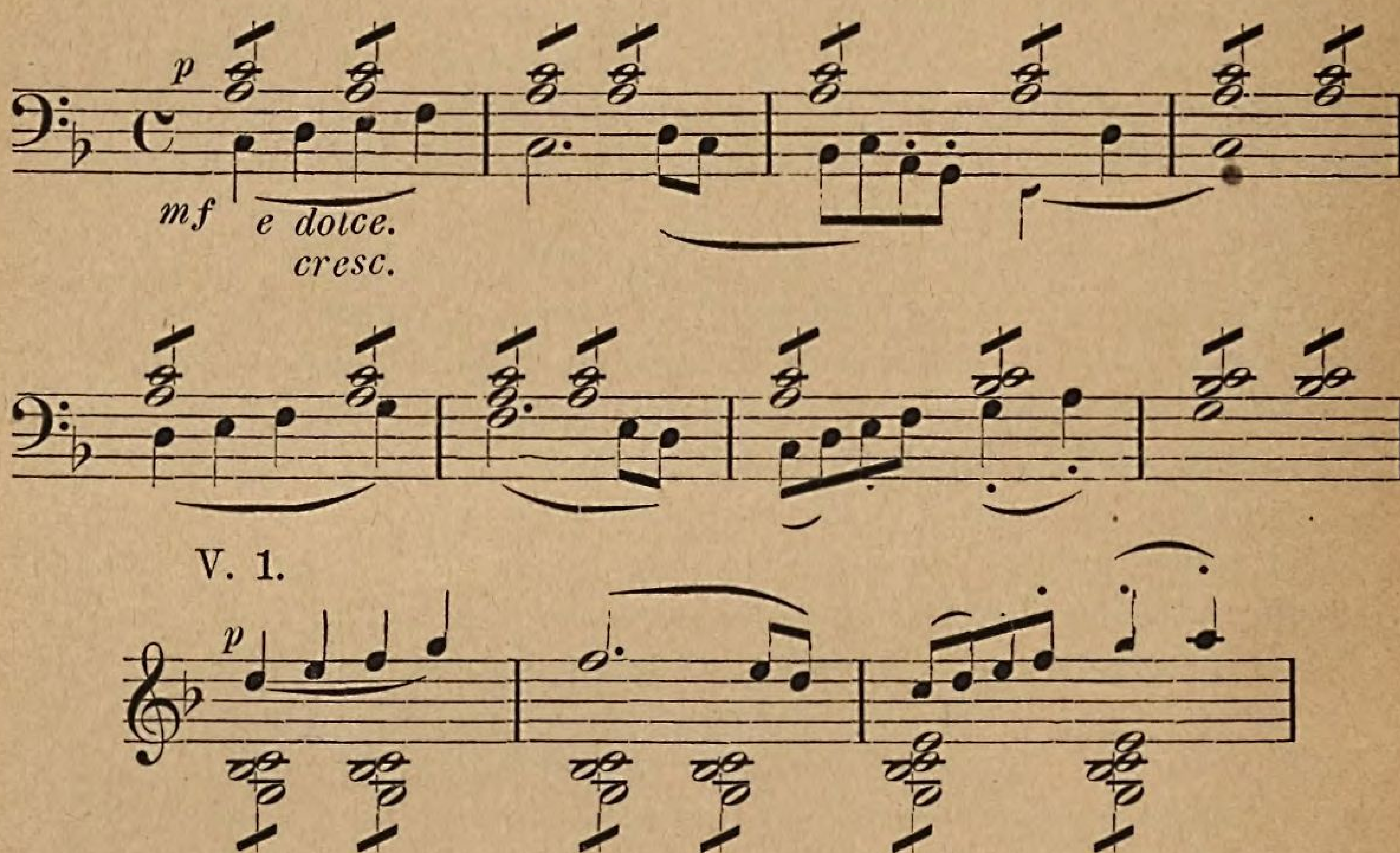
Jedenfalls haben die zwei Quartette durch die russischen Melodien auch nicht im Geringsten eine nationale Färbung erhalten (wie es z. B. Rubinstein in seinem C moll-Quartett beliebte), sie sind rein Beethovenisch und damit urdeutsch oder, wenn man will, universell-kosmopolitisch geblieben.

Das F dur-Quartett Op. 59 ist von den drei Werken wohl das am meisten quartettmässig Gedachte, hier erschöpfen die vier kleinen Instrumente — die freilich von Beethoven bis an die Grenze ihres Vermögens ausgebeutet werden, wie es kein Anderer vor und nach ihm vermocht — ziemlich den Ausdruck, ja sie suppliren, wo es sich um ein reicheres Colorit handelt, ganz überraschend andere Tonwerkzeuge, eine Oboe, eine Clarinette, ja Orgel und Harfenklang, im Scherzo besonders das Horn: die verschiedenen Stricharten, besonders aber das Pizzicato mussten hier zu Hilfe kommen.

Mit den Erstlingsquartetten Op. 18 verglichen, stehen im F dur-Quatuor Op. 59 an Ausdehnung und Tiefe des Inhaltes eigentlich vier selbständige Werke, nicht Sätze, neben einander, die nur die höhere Einheit Beethovenisch grossartiger Weltanschauung als Band zusammenhält. Der erste Satz (am meisten aus persönlichen Stimmungen hervorgegangen) ist ein wunderbares Seelenbild für sich, aber ein stets fortschreitendes, die folgerichtige Entwickelung eines psychologischen Processes in Tönen; im Scherzo eröffnet sich eine ganze, neue Welt des Humors; nur Adagio und Finale hängen inniger (nicht blos durch die musikalischen Ueberleitungsgänge) mit einander zusammen; Jenes ist eine selbständige Tragödie, aus welcher nur die rüstige Schaffenslust, die „Arbeit" (im höchsten Sinne) des Finales den Ausweg zur inneren Versöhnung eröffnet.

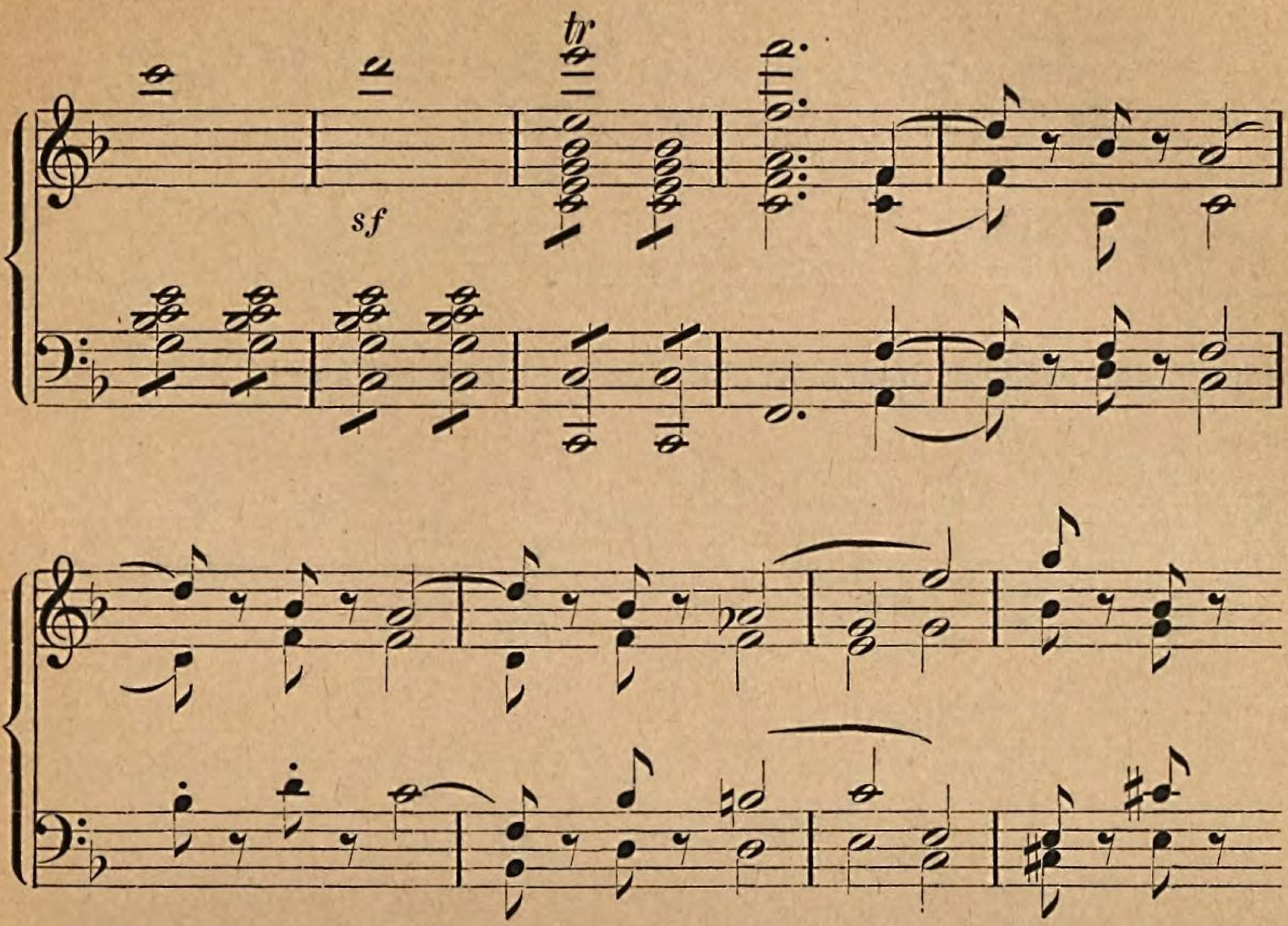
Ueber den ersten Satz hat vielleicht Niemand schöner und wahrhafter geschrieben, als A. B. Marx; wir wollen ihm daher hier das Wort überlassen, nicht aber ohne die Lücken seiner Darstellung aus Eigenem zu ergänzen, denn seltsamer Weise ist der begeisterte Beethoven-Biograph gerade vor den Höhepuncten des Satzes mit verschlossener Lippe stehen geblieben.

Unvorbereitet gleichsam (auf der Quinte des tonischen Dreiklangs, der also dadurch zum einfachsten Quartsextaccorde wird) und (noch) nicht mit dem Ausdrucke selbstgewisser Bestimmtheit tritt der erste Satz der Hauptpartie im Violoncell unter der zweiten Geige und Bratsche auf:

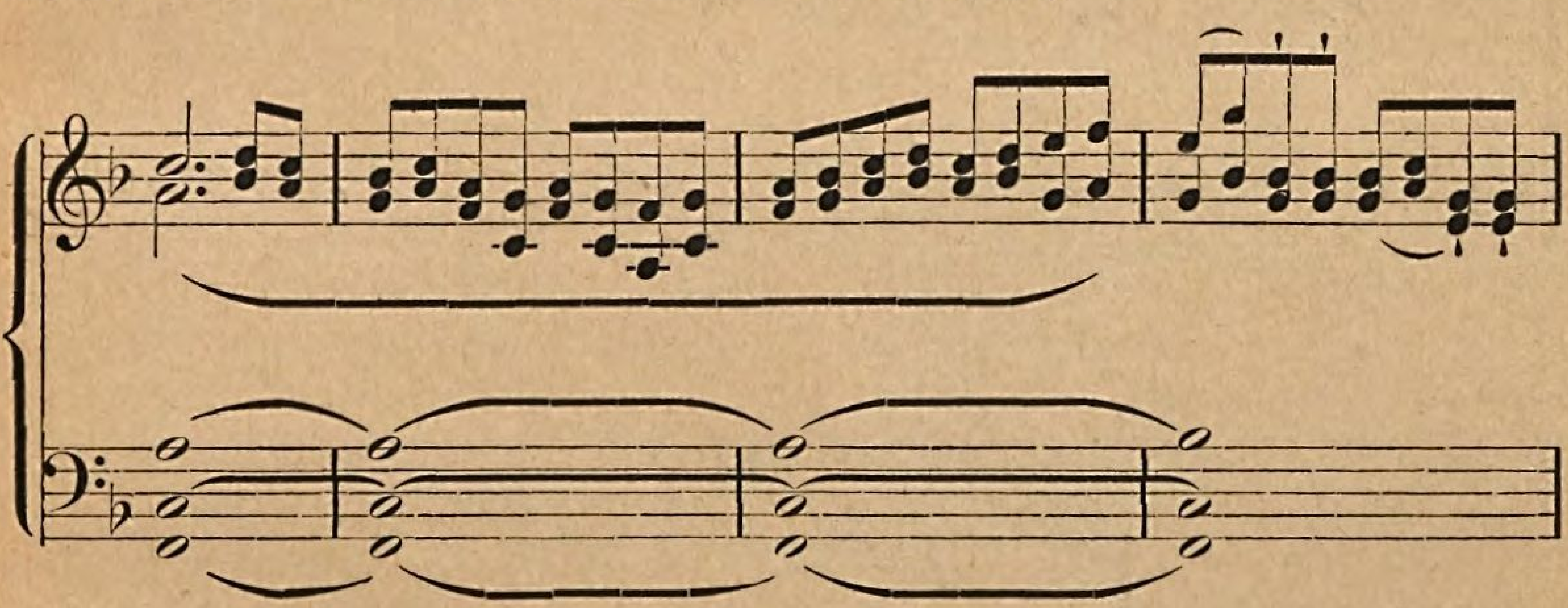


in stiller Beschaulichkeit daherwandelnd, was neben ihm ist — die Harmonie, die wenigstens Takt 6 nach dem Accordwechsel von Takt 7 verlangt —, auf sich beruhen lassend, grosssinnig seelenvoll, aber gemildert, wie nach Prüfungen das edle Gemüth sein soll. Die erste Violine, schon heisser, nimmt dem Bass das Wort ab, steigert den Gedanken, führt ihn noch acht Takte weiter unter dem stärker und stärker werdenden Antriebe der Begleitung empor zum entschlossensten, kräftigen Abschluss. (Man reihe an das letzte Notenbeispiel die Takte:

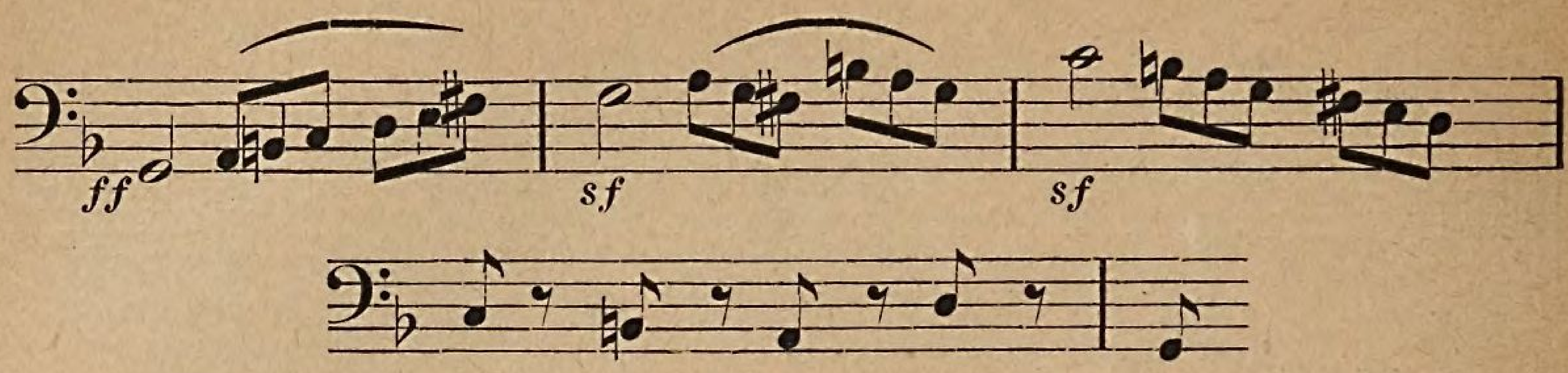




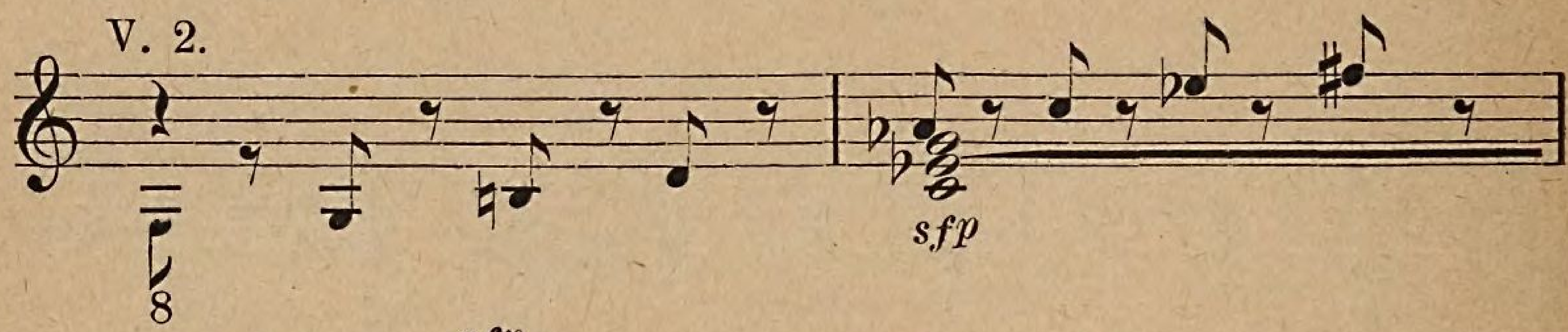
Schlagkräftig und stark, dann wie zurückgeschreckt in Stille und Bangigkeit (vrgl. das letzte Notenbeispiel) tritt der zweite Hauptsatz dem Abschlusse des ersten (Takt 8) nach, bewegt sich anmuthvoll und gefällig (Jagdhörner imitirend)



(die zweistimmige Melodie erst wie hier in den beiden Geigen, dann ganz analog in Viola und Violoncell) zum Hauptgedanken des ersten Satzes, ihn weiterführend, zurück und bildet daraus in weicherer Stimmung seinen Schluss auf G dur, um ganz normal von da zur Tonart des Seitensatzes, C dur, überzuleiten. Auf G erhebt der Bass, wieder allein und an jenen Schluss anknüpfend, eine muthvolle, kräftig sprechende Melodie:



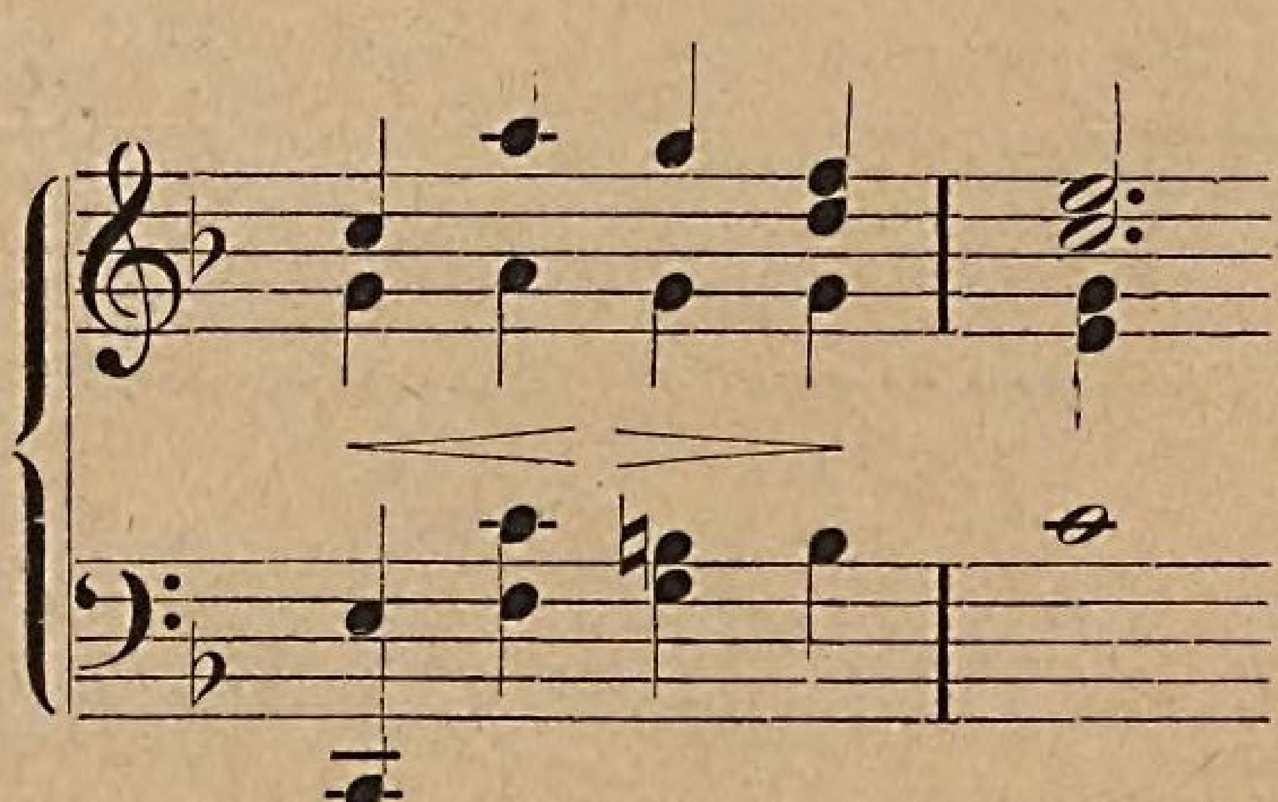
der gleich wieder leises Wehe der anderen Stimmen





mit dem Bass anschliesst. — Der Seitensatz





ist dem ersten Hauptsatze stimmungsverwandt, hebt sich aber hochgespannt und nervös in die höchsten Regionen, um von dort in gekräftigten Pulsen mit schmeichelnder Anmuth niederzutauchen,

sich in der Regsamkeit aller Stimmen mit- und gegeneinander daselbst kraftvoll zu bezeigen und in phantastischem Hin- und Hergreifen



(in den zwei letzten Takten aber sich stolz zusammenfassend) in den Schlusssatz zu führen, der sich so





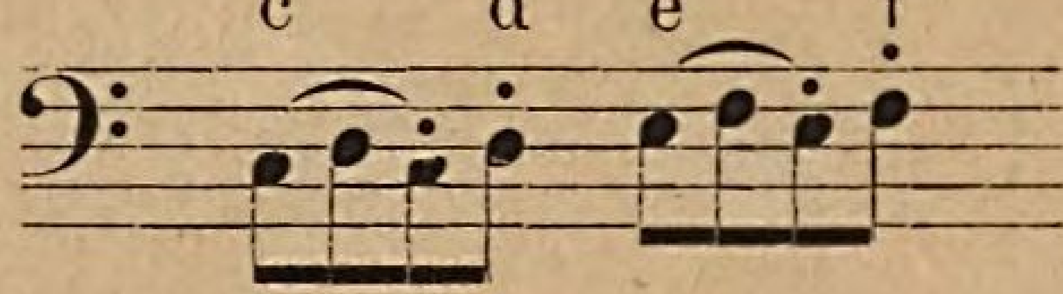
bildet und über c-e-g-b nach F dur in den Anfang zurückführt.

In festen, klar heraustretenden Formen ein wundersames Phantasiebild, das hier angefangen hat, sich vor uns auszubreiten. Die wechselndsten Stimmungen werden angeregt und wieder verlassen, Jede edel und zart, wie die Seele des Dichters sie in prüfungsschweren und wieder in beseligten Stimmungen durchlebt hat und jetzt noch einmal vor sich vorüberschweben lässt.

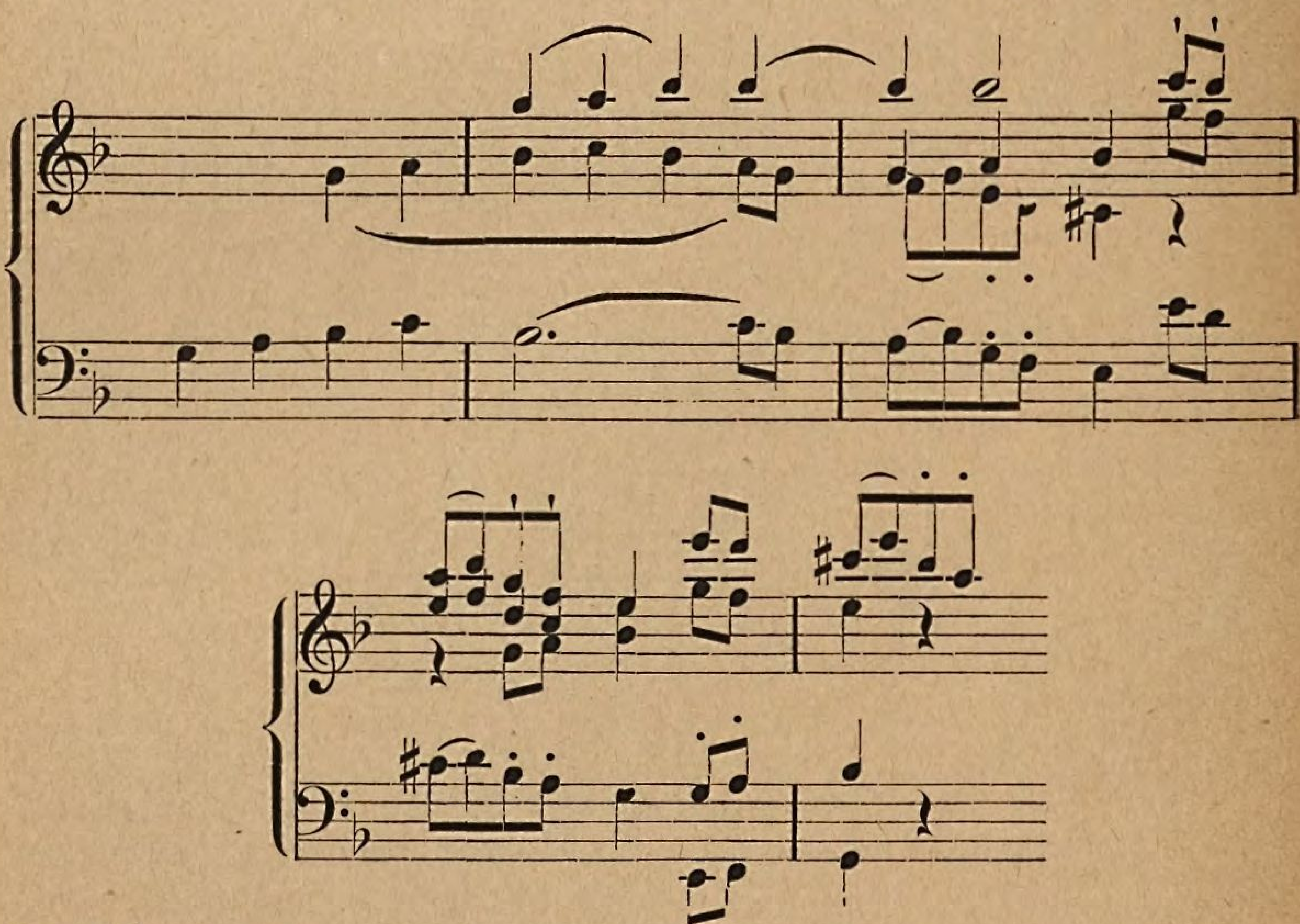
Es ist das Schwebeleben der Phantasie, das auf den geflügelten Schwingungen der Saiten vorüberzieht.

Allaugenblicklich wähnt man, eine bestimmte Gestalt, eine gefestete Stimmung zu erfassen, — aber im selben Augenblick ist sie in, man weiss nicht welche entlegenste andere Bildung oder in welchen Licht- und Dämmerungsschein hinübergeflossen. — —

Der erste Theil wird nicht wiederholt (das erste Quartett der gesammten Litteratur, in welchem der erste Theil des ersten Satzes nicht repetirt wird), statt desselben tritt blos der Hauptton auf. Der fünfte Takt bildet sich schon in die Figur des Schlussatzes



um, die, wie der ganze Schlusssatz, aus dem Hauptsatze hervorgegangen war. Mit dieser Figur erfolgt die Wendung in die Unterdominante, und über der Wendung, aus der Figur heraus, intonirt die erste Violine den Hauptsatz (die vier ersten Takte) in B dur, die Viola denselben in B dur mit Hinüberwendung nach F dur. Nochmals fassen Violoncell, Bratsche und erste Geige und endlich auch die zweite in freier Nachahmung



das Thema an.

Hier müssen wir nun die meisterhafte Marx'sche Analyse unterbrechen und selbst das Wort ergreifen, da Marx über die

nun gerade hier beginnenden wunderbarsten Partien des unsterblichen Satzes auffallend leicht hinweggegangen.

Von hier an wird, wie bei Beethoven so oft, die „Arbeit“, die streng logische Stimmführung, zum Ausdruck grossartiger, unwiderstehlicher Energie. Der ruhig-milde Charakter des Themas hat sich an dieser Stelle schon zum streitkräftig-heroischen gesteigert: man sehe in der Partitur, wie die Stimmen auf- und abwärts drängen, sich heftig anfassen und wieder von einander ablassen, um sich endlich mit Beethoven’schem Heldenentschluss aus dem trüben G moll, in dem sie bisher gekämpft, herauszureissen und sich in geradezu symphonischer Steigerung (man merkt die Nähe der grossen „Leonoren“-Ouverture) triumphirend (erst unisono, dann in zerlegten Accorden) den Es dur-Dreiklang (den man sich als Grundlage hinzudenken kann) zu erobern und sich hier auszubreiten und dieser Entwickelung in derselben Tonart den kräftigsten Abschluss zu geben — meint man —, aber nein, hier haben wir im Gegentheil ein eclatantes Beispiel einer ferneren, von Richard Wagner mit genialem Blick (in seinem Aufsatz „Zum Vortrag der neunten Symphonie“) bemerkten Beethoven’schen Eigenthümlichkeit, nämlich eines, auf dem äussersten Puncte angelangt, sich nicht in ein *fortissimo* entladenden, sondern unerwartet in ein *piano* umschlagenden *crescendo.*

Wie Geisterrufe aus einer anderen Welt oder auch wie ein aus dem tiefsten Herzen blitzartig aufzuckendes Weh treten hier höchst überraschend jene phantastischen Griffe in Halbnoten aus dem ersten Theile wieder ein, jetzt in gebrochener Harmonie (auf dem verminderten Septimenaccord) jener heldenhaften Vorwärtsbewegung Einhalt gebietend. — Diese merkwürdigen „Halbgriffe“, welche im ersten Theile auf 6, jetzt auf 8 Takte vertheilt sind, wenden sich in den zwei letzten Takten, enger geschlossen und gebietend (*forte*), nach F moll, und hier erfolgt gleich wieder eine Ueberraschung; nämlich 2. Geige, Viola und Violoncell halten ruhig *piano* durch 6 Takte den Dominantaccord von F moll (als C dur), dann weiter den F moll-, Des dur- und Ges dur-Dreiklang
(je 2 Takte) (1 Takt)
aus (Alles in weiter Harmonie und so, dass das Violoncell als Grundton allmählich in der Scala von E bis c fortschreitet), moduliren endlich innerhalb der Takte selbst (in Halbnoten) nach Es moll, As dur, F moll, B moll, Ges dur, Des dur, Alles aber in ruhenden Accorden, während oben die erste Violine fort und fort in einem aus dem Achtelmotiv des Hauptthemas entwickelten Gang leise, ängstlich auf- und abschreitet. — Die ganze Stelle ist von wunderbarster Wirkung und erprobt aufs Neue, wie kein zweiter Instrumentalcomponist ausser Beethoven die Macht des ruhenden

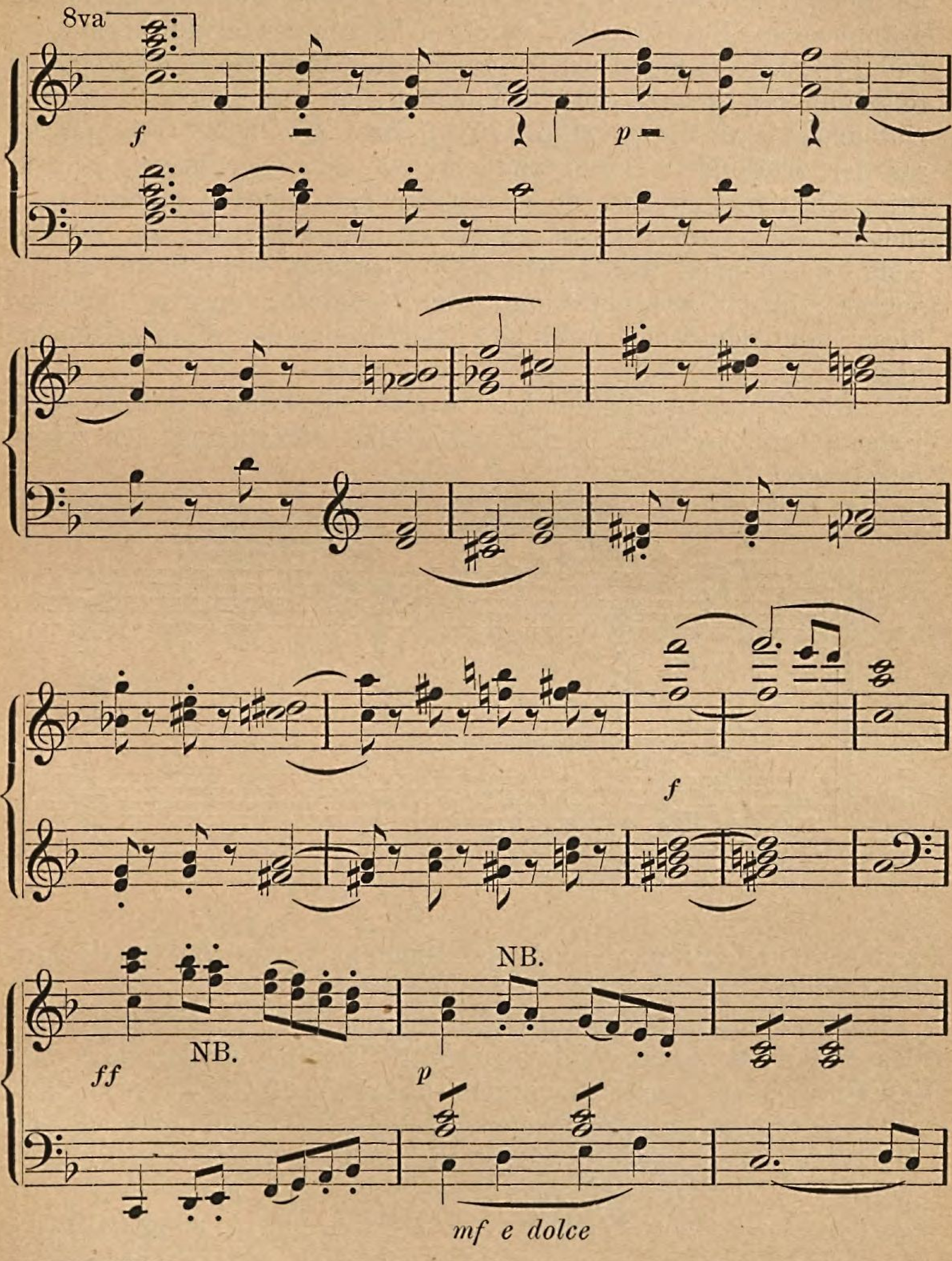
Accordes besonders in der geheimnissvollen Tieflage so eindringlich erfasst (fast möchten wir sagen erlebt) hat, wie er.

Man beobachte nur, wie Alles athemlos lauscht, wenn es in einer Aufführung des F dur-Quartetts zu jener Stelle kommt. Die Seele des Tondichters (oder vielmehr die unsere, die des Hörers) schwebt hier (gleichsam in der ersten Violine verkörpert) über einem unergründlich tiefen Abgrunde, aus dem ein Chor unsichtbarer Stimmen seltsam-verlangend zu uns heauftönt. Mit dem 17. Takte (seit Beginn jener ruhenden Accorde) bekommt nun auch die Begleitung Leben; zu der fortgesetzten Achtelbewegung der ersten Geige intoniren erst Violoncell und zweite Geige mit der Viola abwechselnd, dann alle drei den Kern (d. i. den ersten Takt) des Hauptthemas, auch die erste Geige ergreift nun das Letztere, die Spannung scheint sich zu lösen, liebevoll umschlingen sich die Stimmen, vereinigen sich in dem Trillertakte zu glückseligem Kusse, aber die wonnige Stimmung behauptet sich nicht, in dem Momente, als zweite Geige und Viola die Achtelfigur des Schlusssatzes (vor Beginn des zweiten Theiles) aufnehmen, geht es von Neuem in nächtige, geheimnissvolle Tiefen. Jene Achtelfigur (a) vereinigt sich mit einer halb wehklagenden, halb trotzig-oppositionellen



Stimme (als ganz neuem Gegensatz) und dem Achtelmotiv des Hauptthemas (Takt 3 des Anfangs des Quartetts), welches immer kräftig abschliesst, zu einem fugenartigen Satze, der sich erst ganz leise, grübelnd, wie in trüben Erinnerungen, durch die Stimmen zieht, aber von Takt zu Takt erhöhte Energie gewinnt, um endlich, auf dem Gipfel momentaner Steigerung angelangt, die wehklagende Stimme (sie hat die Oberhand behauptet) in die Tiefe hinab (alle Instrumente unisono) ersterben zu lassen. Von hier aber, wo der ganze Schlusssatz unverkürzt das Wort nimmt, dazu die anmuthsvolle Triolenfigur aus dem ersten Theil und der Anfang des Hauptthemas treten, und Eines dieser Elemente das Andere vorwärts treibt und drängt, kämpft sichs rüstig und unablässig aus der trüben Nacht zum Licht empor, die erste Geige als Führerin erhebt sich auf den Schwingen eben jener Triolenfigur triumphirend bis in die höchsten Höhen, bis ins c. — —

Und nun — wir können uns nicht versagen, die ganze Stelle herzusetzen*) — beobachte man einmal, auf welche unvergleichliche, wunderbar geniale Weise der Meister zum Anfang des Quartetts zurückleitet und damit den sog. dritten Theil der Sonatenform eröffnet:



*) Wir geben sie, damit der Effect annähernd herauskomme, in (theilweise freiem) Clavierauszug.

Der in jenem viergestrichenen c der ersten Violine erreichte Culminationspunct der Stimmung brachte doch noch nicht die rechte Befriedigung; dies verräth uns der unmittelbar folgende Eintritt jenes zweiten Hauptsatzes, welcher schon im ersten Theile in die Entwickelung des ersten Hauptthemas eingriff. Nach jenem Letzteren, als dem Kern, als der „Lebensmelodie“ des Ganzen, strebt und drängt eben Alles. Und da kämpft sichs nun wieder durch, muthvoll und in geschlossener Energie durch die verminderten chromatisch folgenden Septimenaccorde und macht sich auf dem F (Takt 9 des Notenbeispiels) in gewaltigem Aufschrei die Brust frei und nun, als der erlösende F-Dreiklang erreicht ist, da stürzen sich alle Stimmen*) in kühnem, unwiderstehlichem Anlaufe in das Grundthema: wir sind darin, ehe wirs vermuthen, da die erste Geige den einmal begonnenen Lauf fortsetzt und erst einen Takt später mit der zweiten Violine die (früher im ersten Theile von dieser und der Viola gebildete) Begleitung der Violoncellmelodie übernimmt.

Diese ganz selbständige, freie und kühne Bewegung der Primageige erscheint beinahe wie eine Vorahnung des zaubergewaltigen



aus dem ersten Satz der neunten Symphonie, welches freilich dort einen unendlich verschiedenen Sinn hat.

Nun, mit dem Eintritte des dritten Theiles, ist der Verlauf des ersten Satzes des F dur-Quartetts ziemlich analog dem ersten Theile, da die grosse Sonatenform im Wesentlichen festgehalten wird — freilich mit souveräner Freiheit und Kühnheit behandelt. Man beobachte, um wie viel rauschender und lebhafter jetzt die Bewegung des Hauptthemas gegenüber dem ersten Theile geworden ist; wieder nimmt die erste Geige einen Anlauf voll brau-

*) In der Partitur wird die erste Violinstimme durch die mit ihr unisono um eine Octave tiefer gehende zweite Geige verstärkt.

sender Lust, bevor sie das Thema führt, sie drängt es dann durch Fmoll nach Desdur, Alles unaufhaltsam, in gesteigerter Energie, bis in Desdur ein wenig Athem geschöpft wird und nun jenes graziöse, Hörnerklang verwandte Terzenthema erklingt (wie im ersten Theile erst den zwei Geigen, dann Viola und Violoncell überlassen). Aber hier zeigt sich gleich eine neue Abweichung vom ersten Theil; dieses Terzenthema (wir nennen es wegen der beginnenden Noten so, die Terz wechselt mit der Sexte, aber Alles hält sich accordisch-zweistimmig) gibt Anlass zu einem reizenden und doch sehnsüchtig-wehmüthigen Wechselspiele der Stimmgruppen, aus welchem (in Cdur) die kräftig sprechende Melodie des Violoncells, jetzt noch durch die Viola verstärkt, den Satz zu seiner ursprünglichen Bewegung zurückführt. Nun erscheint Alles dem ersten Theile analog, nur führt der Schlusssatz wie dort in den zweiten Theil, so hier in die Coda. Diese eröffnet, wie früher den zweiten Theil, das *Hauptthema*, jetzt aber zu höchster, von einem Streichquartette überhaupt erreichbarer Schallkraft gesteigert (das Violoncell durch die Quinte, später die zweite Geige durch die Sexte verstärkt), glänzend und triumphirend, *der äusserste Gipfel des Satzes*, eine jener Stellen aber, die wie so manche in den Quartetten Op. 59 zum vollständigsten Ausdruck eines ganzen Orchesters bedürften.

Wie fast immer lässt der wahrhaft grosssinnige Meister nach erreichtem Ziele bei allem Jubel der Stimme der Rührung, des Dankgefühles in seinem Herzen Raum (hier sinnig aus dem absteigenden Gange im letzten Notenbeispiel entwickelt: die dortige





eigenwillige Lust jetzt — als Gegenbewegung des Hauptthemas — zu echt künstlerischem Maass versöhnt); von da an aber gibt er sich ganz der glückseligen Stimmung hin; auf das Geheiss der ersten Geige fliegt das Triolenmotiv lustvoll durch alle Stimmen, immer durch einen Schlag auf dem schlechten Takttheil im je nächsten Takte humoristisch aufgehalten. Unvermerkt, aber immer deutlicher und glänzender spielt sich das Hauptthema (1. Takt) hinein, zuerst noch in reizender Wechselbewegung mit jenen Triolen, endlich unter stürmischem Drängen des Violoncells und der Viola (Letztere durch die Septime verstärkt) in den beiden Geigen allein das Feld behauptend. Die erste Geige hält durch 5 Takte die Dominante des Quartetts, das hohe *c*, aus, während in den anderen Stimmen die Hauptmotive des ersten Satzes wie flüchtige Erinnerungen noch einmal auftauchen und verschwinden, dann schwebts vom viergestrichenen *c* der Primgeige herab durch drei Octaven bis c̄, scheint *pp* in F dur zu verhallen, wendet sich indess überraschend, wie fragend, nach D moll, dann aber in kräftiger Steigerung in den Grundton F zurück und schliesst hier in *ff*-Accorden vollbefriedigend ab.

Wenn der erste Satz des F dur-Quartetts Op. 59 an Tiefe der Gedanken, an Grösse und Weite der Ausführung alles früher im Streichquartette Componirte incommensurabel hinter sich lässt, so ragt ebenso der nun anschliessende zweite Satz mit dem Anfange



unberechenbar über alle bisherigen Maasse und Ziele der Scherzosätze hinaus. Sehr richtig bemerkt Marx: Ein Zielpunct, auf den dieser Tanz ewig wechselnder und stets einander ähnlicher Gestalten hinführte, kann gar nicht gefunden werden, das freie Spiel der Laune der sich selbst überlassenen Phantasie ist sich selber genug. Aber es ist das Spiel einer reichen und innerlich bewegten Seele; Lust und unüberwundenes geheimes Weh fliegen über sie hin, wie man bisweilen auf weiter Flur Wolkenschatten und Sonnenblicke allaugenblicklich wechseln sieht. Vielerlei Gedanken und Gestalten wechseln hier — Marx zählt ihrer zehn auf, man kann ihrer mehr sondern oder auch einige zusammenfassen — und lösen einander ab, launenhaft in ungebundenster, stets überraschendster Modulation. Näherer psychologischer Zusammenhang mit dem ersten und den folgenden Sätzen ist nicht nachzuweisen, dieses Scherzo ist eine Welt für sich, rein musikalisch genommen wirklich ein kleines Wunder: es offenbart eine Spontaneität, eine Fülle der Erfindung, eine Ausdauer des künstlerischen Athems, die man durchaus nur staunend bewundern kann, und vor der ziemlich Alles, was später von anderen Meistern unter dem Namen Scherzo, Intermezzo etc. für Streichquartett componirt wurde, zwerghaft zusammenschrumpft.

Von dem hier gebotenen musikalischen (melodischen und harmonischen) Reichthum eine richtige Vorstellung zu geben, müsste man das Scherzo einfach abschreiben. Da uns hierzu nicht der nöthige Raum zur Verfügung steht, müssen wir uns darauf beschränken, einige besonders merkwürdige Stellen namhaft zu machen. Für diesen Zweck aber bitten wir die Leser, eine Partitur des F dur-Quartetts Op. 59 zur Hand zu nehmen, damit wir uns rasch verständigen, vielleicht am besten die so billige und schöne, bei C. F. Peters in Leipzig erschienene (das betreffende Heft enthält die drei Quartette Op. 59 und das Es dur-Quartett Op. 74).

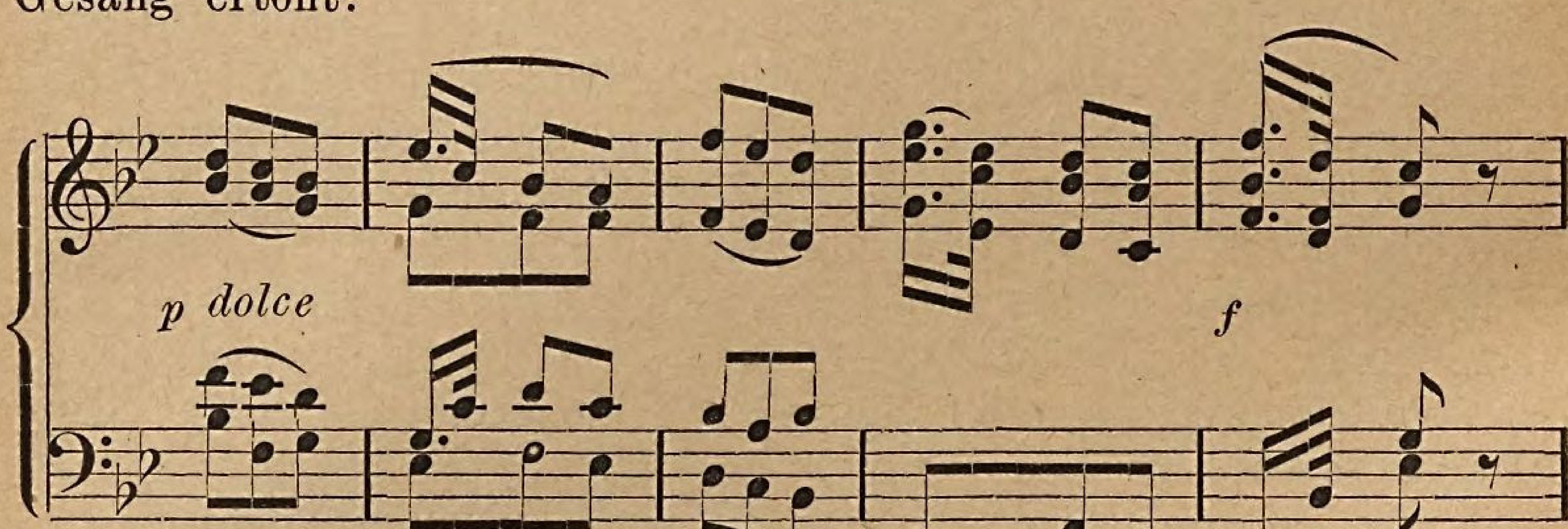
Unser Scherzo eröffnet, wie das letzte Notenbeispiel zeigt, mit einem eigenthümlichen Wechselspiel zweier Motive (No. 1 erst im Violoncell, dann in Viola, No. 2 in 2., dann 1. Geige auftretend), von denen das erste aus nichts Anderem als einer einzigen, nur verschieden rhythmisirten Note besteht. Ein Motiv also, das Jeder hätte finden können, aber wahrscheinlich ebenso Jeder als „nichtssagend“ verschmäht hätte. Wenn man aber nun aufmerksam verfolgt, was Beethoven aus jener einzigen Note im Verlauf dieses Scherzo macht, da begreift man so recht Schumann's Wort: „Beethoven findet seine Motive mitunter auf der Gasse, aber er — gestaltet sie zum hohen Weltenspruche“ oder auch die von Rich. Wagner gelegentlich (in „Oper und Drama“, 1. Theil) kurz skizzirte Parallele Mozart'scher und Beethoven'scher

Entwickelungsweise: „Mozart begann in seinen symphonischen Werken noch mit der ganzen Melodie, die er, wie zum Spiele, contrapunctisch in immer kleinere Theile zerlegte; Beethoven's eigenthümlichstes Schaffen begann mit diesen zerlegten Stücken, aus denen er vor unseren Augen immer reichere und stolzere Gebäude errichtet.“ — —

Kehren wir zu unserem Scherzo zurück, so folgt dem anfänglichen Wechselspiele der zwei genannten Motive (erst in B, dann in As) eine kräftige Steigerung des ersten Motives in Ces, in allen vier Instrumenten, es wird einfach genial nach B zurückmodulirt:



worauf unerwartet (Alles Seite 13 der Partitur) folgender holde Gesang ertönt:



(Motiv 3)

aber sogleich dem nun in voller Schallkraft *ff* (die Geigen in Doppelgriffen) ausgesprochenen Grundmotiv weichen muss, das sich sodann (quasi in Rücksicht auf die Rhythmik der im vorletzten Beispiel citirten modulatorischen Wendung) zu einem neuen Motiv mit dem Rhythmus  umformt.*) Der dritte Takt des Grundmotivs flattert durch alle Stimmen, die sich in die Dominante von D moll wenden; hier unter der fortpochenden

*) Wir wollen es „metamorphosirtes Grundmotiv“ nennen.

Achtelfigur der Mittelstimmen erscheint ein neues Motiv von verlangendem, leise-klagendem Charakter:



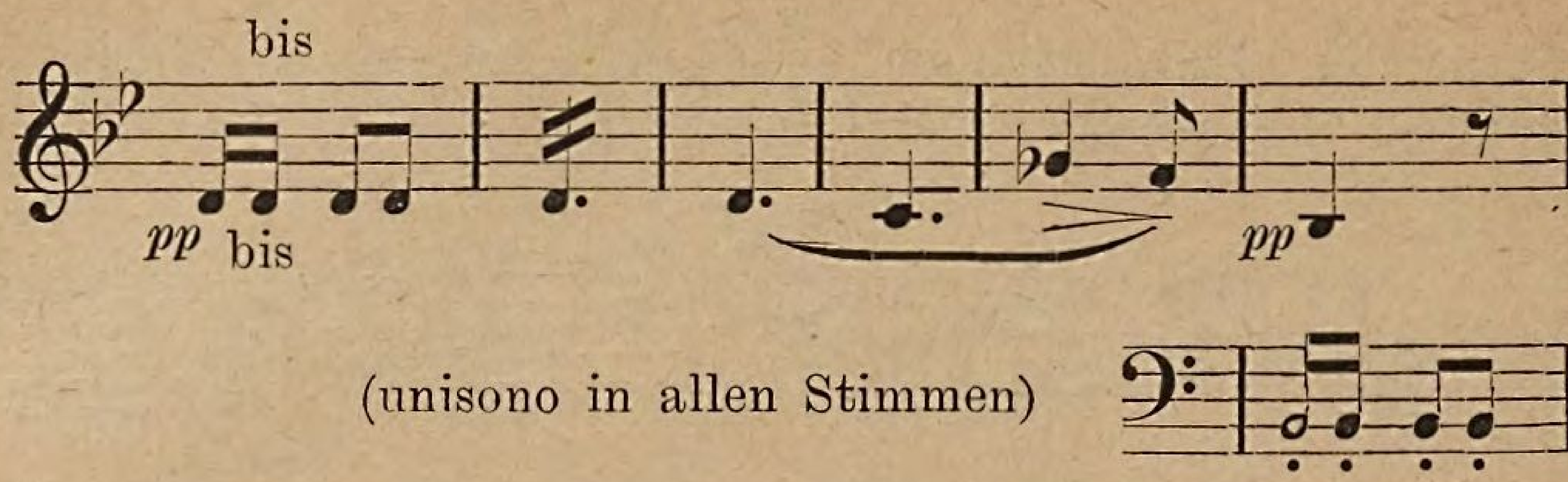
in der Primgeige; die wehmüthige Stimmung breitet sich aus, prägt sich, ein weiteres Motiv



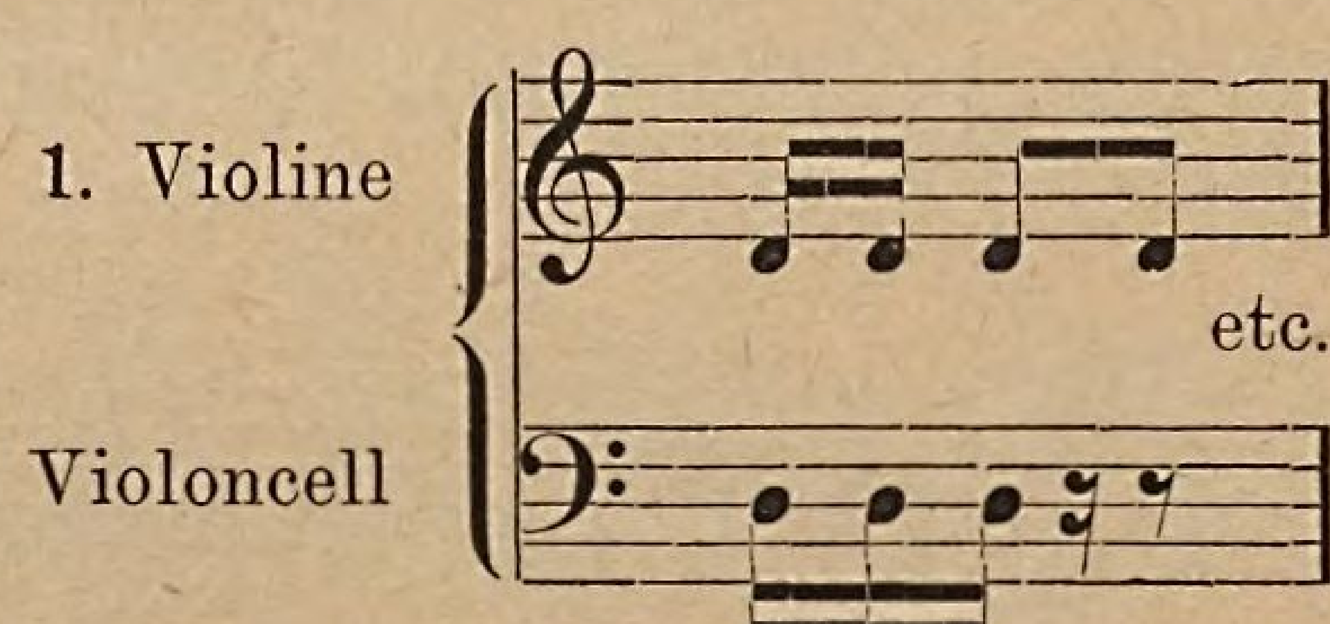
herbeiziehend, noch entschiedener ein und führt endlich (man kann es als Entwickelung aus dem 4. Takte des letzten Notenbeispiels oder als solche des Grundmotivs ansehen) zu folgender geheimnisvoll-ergreifenden Stelle:



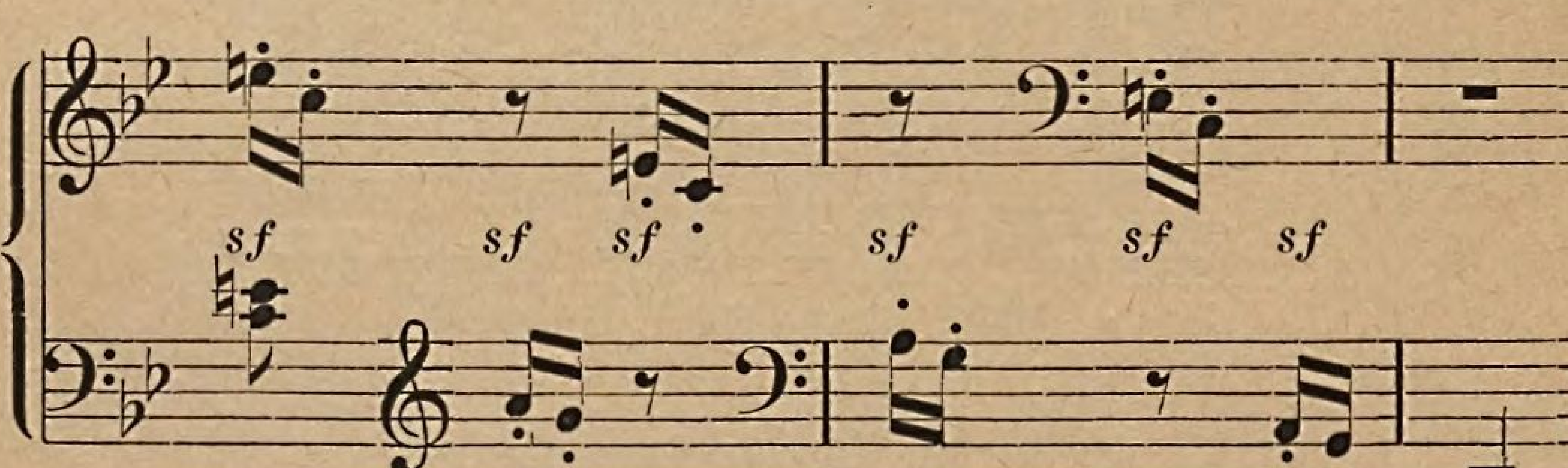
wo man ein fernes Horn zu hören glaubt und der Meister sich ganz in sich versenkt. Tief athmet der Satz auf (das *crescendo* und *decrescendo*), zu dem Grundmotiv führend, das auf d



erstirbt: wir führen die Stelle an, um zu zeigen, wie überraschend genial der Meister im 5. Takte des Beispiels (das ges!) zur Originaltonart zurückmodulirt und damit blitzschnell auch die anfängliche humoristische Stimmung herstellt. Es beginnt, wie anfangs, das Wechselspiel zweier Motive, nämlich des Grundmotivs und eines zweiten, aus dem ursprünglichen Gegenmotiv wesentlich umgebildeten*). Das Letztere spielt nun gleichsam mit sich selber, in harmloser Schäkerei wirft es (S. 14 der Partitur) die 2. Geige der Viola, dann — vom bedenkenvoll dazwischentretenden Grundmotiv unterbrochen — die 1. der 2. Geige zu; das geht lustig, man ahnt gar nicht, dass ein paar Takte später das Grundmotiv mit dem Charakter unbändigen Trotzes

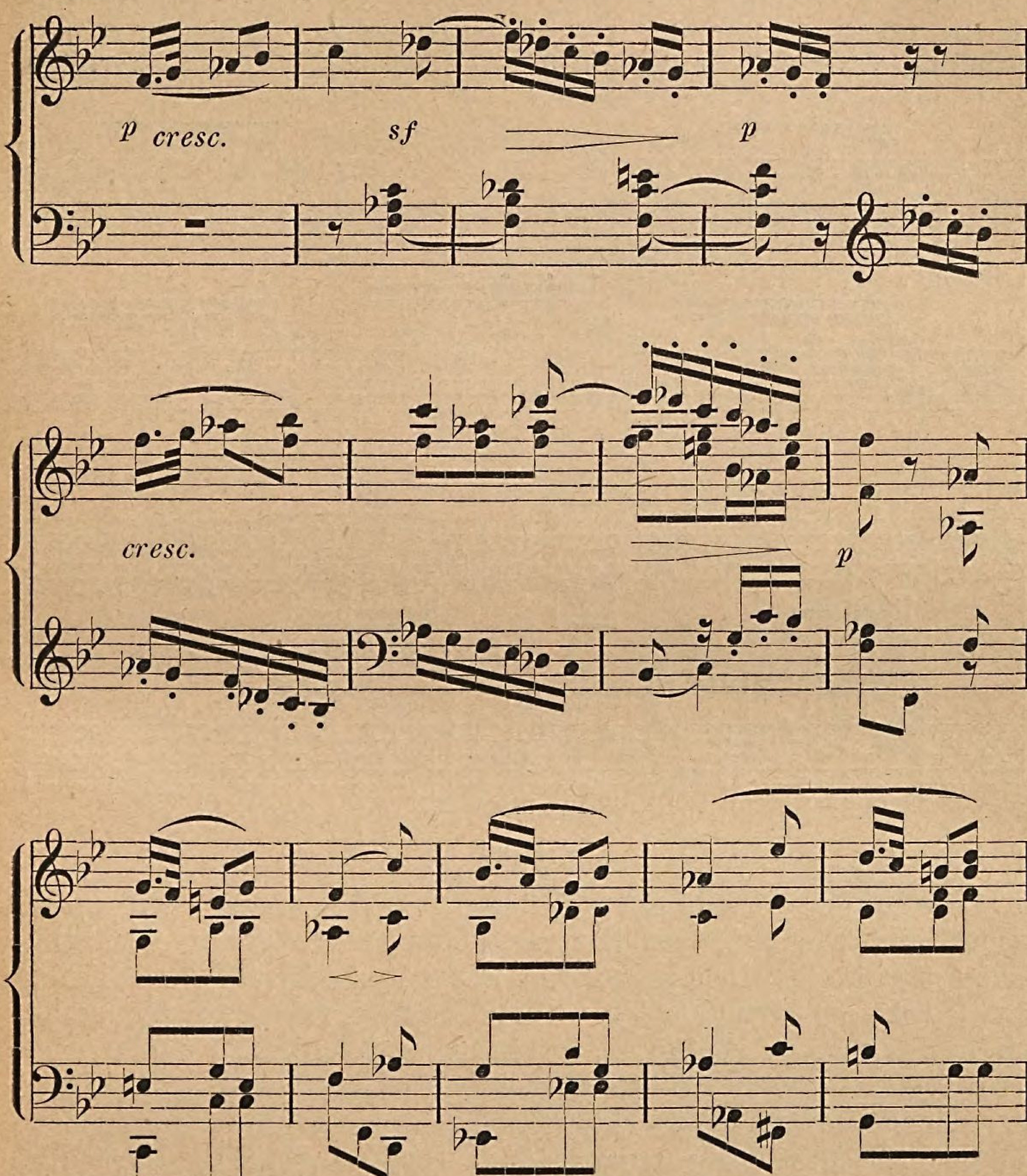


einfällt, dann aber im frappantesten Wechsel von *pp* und *ff* sich beide Motive (No. 1 in der Unter-, No. 2 in der Oberstimme) energisch verbinden und hier den Triumph der humoristischen Stimmung erreichen, welche sich noch in dem muthvollen Abschlusse auf der Dominante von F höchst charakteristisch ausprägt.



*) Es sei fortan das „metamorphosirte Gegenmotiv" genannt.

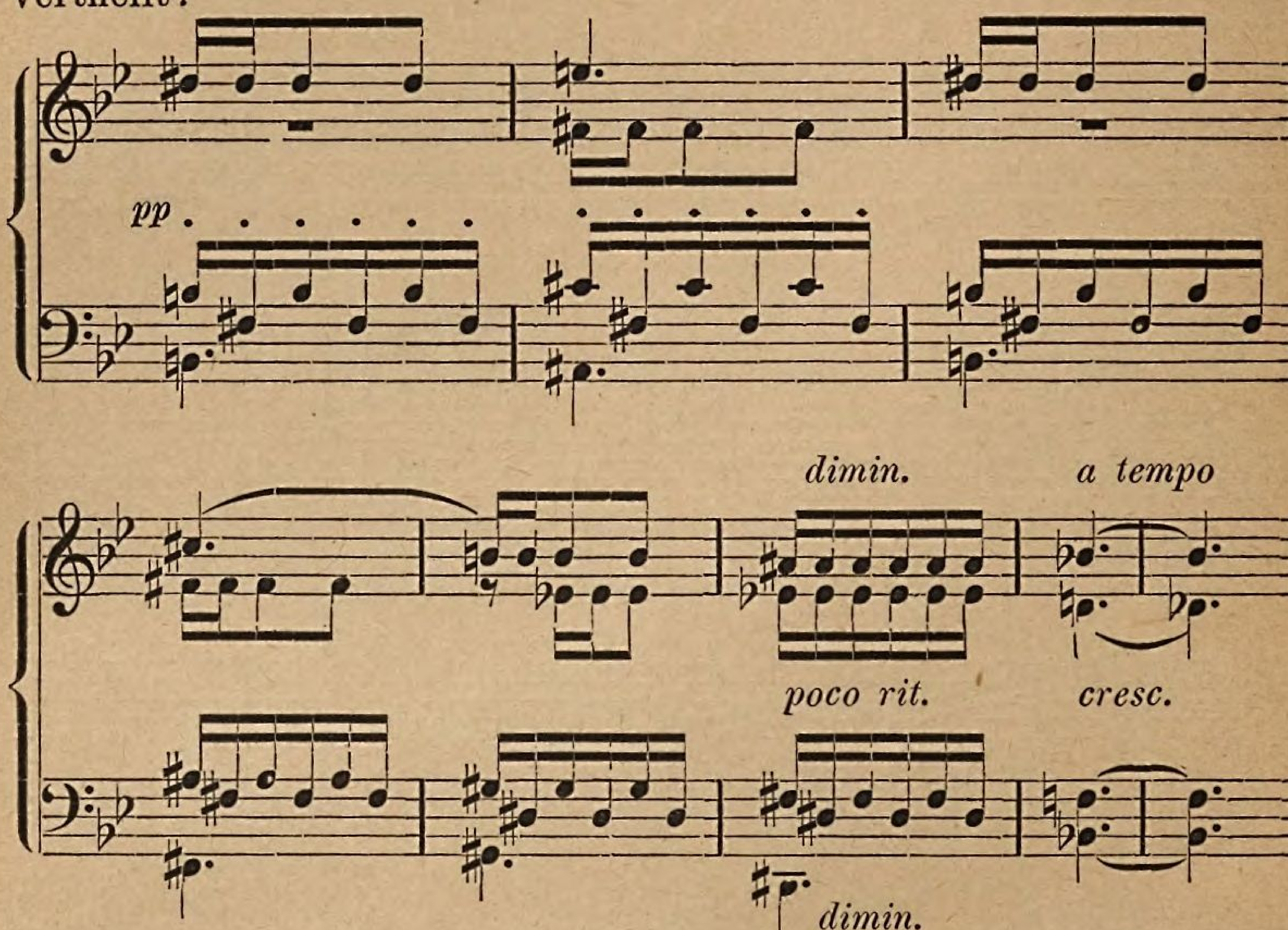
Hier in F — und zwar in F moll — hebt wieder ein breiter, zusammenhängender Gesang an, eine jener seelenvollen, tief ursprünglichen Melodien, wie sie nur Beethoven gesungen:



Die Melodie wendet sich nach C moll, dann aber sogleich wieder nach F moll zurück und breitet sich hier — nicht trennen kann sich der Meister von ihr, dem tiefsten Ausdruck seines Inneren — noch durch 16 Takte in allen Stimmen aus.

Der Ausgang der Melodie führt zum Grundmotiv, dann auf Des dur zum ersten (nicht metamorphosirten) Gegenmotiv, welches von Des nach F und C moll modulirt, dann aber höchst unerwartet

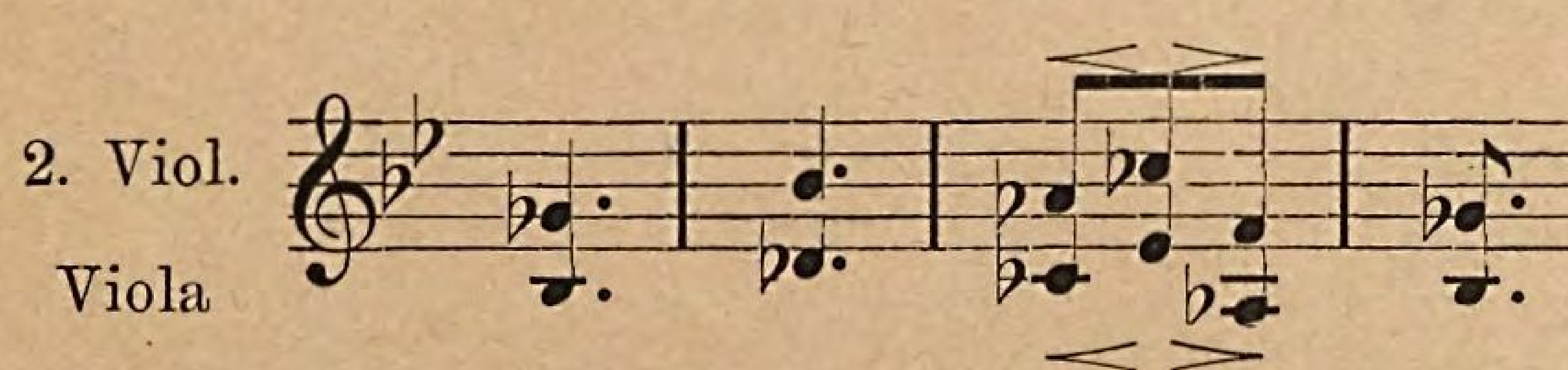
auf der Dominante von H abbricht. Ein Takt Pause — und es fällt milde und sanft in H dur jener ruhige Gesang ein, den wir früher auf S. 13 der Partitur in B vernahmen. Wie dort folgt jetzt das Grundmotiv, aber hier vielmehr eine neue Variante desselben: es ist jetzt selbst zur süss-klagenden Stimme geworden, unendlich zart und innig flüstert es zwischen 1. und 2. Geige vertheilt:



und wiederholt sich dann dringender (S. 17 der Partitur) — *p*, nicht mehr *pp*, die Geigen jetzt unisono — in Ges dur und Es moll, nach C (als der Dominante von F moll) modulirend, welches C aber sofort als Grundton gefasst wird, in welchem das Violoncell durch die Octave verstärkt, in höchster Schallkraft das Grundmotiv und dazu die 1. Geige (es wird gut sein, das Tempo hier einen Gedanken zu beschleunigen) eine blitzartig niedersausende Sechszehntelpassage intonirt. Diese Passage gibt (als Motiv betrachtet), mit dem Grundmotiv in den verschiedenen Stimmen förmlich kämpfend, aber von diesem glorreich überwunden, Anstoss zu einer wahrhaft heroischen, gewaltigen Steigerung; wir haben hier den grossartigsten Moment des ganzen Satzes, in welchem das anfangs so wenig sagende Motivchen wirklich monumentale Bedeutung erhalten hat, es ist „hoher Weltenspruch“ geworden, aber man wünscht sich Trompeten, Posaunen und Pauken herzu, auf dass dem Gedanken auch gebührender akustischer Ausdruck werde.

Dieses wildaufgeregte Sechszehntelpochen, das in der Sinfonia eroica seinen richtigen Platz fände, verharrt — allmählich abnehmend — durch sechs Takte auf dem verminderten Septimenaccord, um endlich *pp* in den höchsten Höhen (selbst das Violoncell intonirt das zweigestrichene a), und zwar in einer Combination des Grund- und des (metamorphosirten) Gegenmotivs zu entschweben. Hier aber, in freier Umbildung des ersten (nicht metamorphosirten) und des späteren Gegenmotivs, spinnt sich eine höchst phantastische Durchführung an, ein förmliches Elfentreiben (Alles *sempre staccato e piano*) an (S. 18 der Partitur), in ein mächtiges *crescendo* ausgehend und auf B moll *ff* abbrechend.

Wieder nimmt nun das Grundmotiv das Wort: *p* Gesdur, und zwar mit einem neuen Gegensatze:



— man sieht, der Meister ist unerschöpflich. Unter mannichfaltiger Modulation und Combinirung des hiermit gewonnenen neuen und der Grundmotive geht es nun zu dem auf S. 13 der Partitur in B, S. 16 letztes System in H vernommenen Gesangsthema, welches aber jetzt nur in den drei Unterstimmen erklingt, während oben die erste Geige einen kühnen Triller auf der Note f anschlägt, denselben durch vier Takte aushält und sodann durch Triller auf g und a unwiderstehlich in das erste *fortissimo*-Ensemble (Grundmotiv in allen Stimmen, beide Geigen in Doppelgriffen B dur) unseres Scherzos hineindrängt, womit gewissermaassen der dritte Theil der — hier allerdings unendlich frei behandelten — Sonatenform beginnt. Derselbe verläuft — freilich nicht ohne bedeutsame Detailänderungen (z. B. S. 20 der Partitur Zutritt eines aus dem letztcitirten Beispiele entwickelten Motivs:



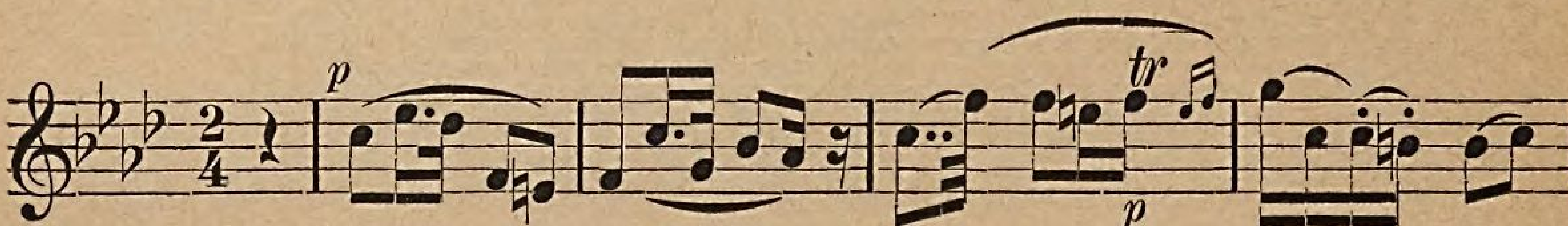
— oder später die Ausweitung S. 21, System 1) im Ganzen analog dem ausführlich geschilderten ersten Theil.

Gewissermaassen jener phantastischen Staccatobewegung des Mittelsatzes verwandt, beginnt, nach dem Verklingen der Hauptgesangsmelodie (früher in F, jetzt B moll) und ihrer Anhänge, die wie das rastlose Pochen und Arbeiten unterirdischer Erd-

geister nach oben drängende Coda. Sie führt zu der im vorletzten Notenbeispiel angedeuteten Combination, und von da lässt der Meister noch einmal die Hauptmotive des Satzes an uns vorüberziehen, sie auf die originellste, fast möchte man sagen: spitzfindigste Weise in den Instrumenten vertheilend und mit einander verflechtend. Nachdem das erste Gesangsthema seltsam-wehmüthig in E moll verklungen, modulirt es *pp* höchst merkwürdig, in Sechszehnteln flüsternd, nach B dur, wo unter gleichmässig fortdauernder Bewegung das erste Gegenmotiv sich durch die vier Stimmen zieht und endlich in der Höhe verschwebt. Mit ihm der Satz? — Nein, der braucht einen kräftigeren Abschluss. Ein Pizzicato in allen vier Instrumenten zuckt auf, als das erste in dem ganzen Scherzo von drastischer Wirkung. Das um das letzte Achtel verkürzte Grundmotiv (1. Geige auf ges, 2. Geige auf e, Viola auf f) fliegt — wieder arco — durch die Stimmen: man glaubt den Meister lächelnd mit dem Finger drohen zu sehen. Nun *ff*-Eintritt des metamorphosirten Grund-(nicht Gegen-)motivs, und, wie mit Keulenschlägen in die Erde getrieben, stellt sich drei Takte der Dreiklang in der Terzlage *sf* fest: Hercules hat seine Arbeit vollendet, der Satz ist zu Ende. —

Wenn sich das Scherzo des F-Quartetts vor Allem durch die grosse Zahl und mannichfaltige Combination seiner überwiegend kurzen, knappen Motive auszeichnet, so herrscht dagegen in dem nun folgenden Adagio molto e mesto, $^2/_4$, F moll, ganz der breite, einheitlich ausströmende Gesang. Nicht die Menge an Gedanken — eigentliche Themen zählen wir nur zwei —, aber die Tiefe und Ausdruckskraft derselben; nicht die äusserliche Veränderung, der figurale Wechsel, sondern die früher ungeahnte Stimmungssteigerung, die unendlich wachsende Intensität des Ausdrucks, die stete Verinnerlichung, wenn das Wort gestattet werden kann, macht dieses Adagio zu einem der merkwürdigsten Monumente Beethoven'scher Geistesgrösse, zu einem bedeutsamen Markstein in der Geschichte der Musik überhaupt.

Leise und schüchtern, wie resignirt, intonirt die erste Geige das Hauptthema, der Meister schreibt ausdrücklich „sotto voce“ vor,



(NB. Sehr langsam und ausdrucksvoll zu spielen.)

die übrigen Stimmen füllen nur die Harmonie aus; doch schon mit der Wendung nach As wird der Ausdruck intensiver, heisser, und hat neben der ersten Geige besonders die Viola Leben gewonnen, wie aus dem nächsten Notenbeispiel zu ersehen ist.



Jetzt aber ergreift das Violoncell die Melodie, hoch hinaufgetrieben (in der zweigestrichenen Octave) und mit espressivo bezeichnet; mit der ganzen Gewalt der in ihm liegenden Ausdruckskraft und von den rührendsten Accenten einer beinahe selbständigen Cantilene der Primgeige secundirt*), singt es das klagvolle Dasein des Gedankens in die schwarze Nacht des Gemüthes hinaus: wir erkennen jetzt in dem Thema eines der schmerzlich eindringlichsten, die Beethoven je erfunden.

Der Meister hat sich ganz einer im edelsten Sinne sentimentalen Stimmung überlassen; doch das erträgt seine männliche Natur nicht, nach vier Takten reisst sich der Satz (der sich nach C moll gewendet) erst in den beiden Geigen,



dann in den übrigen Instrumenten stolz und heroisch empor, sinkt dann allerdings wieder in trübe Schwermuth, führt aber nicht zum Grundthema, sondern zum zweiten Hauptthema, intonirt vom Violoncell:

(Sehr langsam und getragen.)



während die erste Violine in Zweiunddreissigsteln (aus der vorletzt citirten Heldenfigur hervorgebildet) begleitet. Dieses zweite Thema (oder, wenn man nur einen Takt desselben festhält: Motiv) hat in seiner merkwürdigen Einfachheit (eigentlich nur die

*) Wir haben schon hier ein Beispiel jener melodischen Polyphonie, die Beethoven (und nach ihm Wagner) so wunderbar ausbildete.

Zerlegung des Dreiklanges darstellend) etwas Monumentales. Es gibt gleichsam dem Satze und dem Meister einen festen Halt, unerschütterlich schreitet es (von Stimme zu Stimme) wie das Fatum selbst, schmerzlich, aber in sich gefestet und kraftvoll ermuthigend, sodass nun in tragischer Entschlossenheit der Kampf mit den finsteren Gewalten des feindlichen Schicksals beschlossen wird.

Ein leidenschaftliches, immer ungestümeres Drängen (man sehe S. 26 der Partitur) führt zu einem scharfen Abbruch auf dem verminderten Septimenaccord von C moll; hier aber stellt sich in dem Schlusssatz die tragische Idee erst vollendet fest:



in stumpfer Monotonie wird widerstandslos die Herrschaft der Trauer verkündet, welcher die ganze Welt zu gehören scheint. —

Der Satz erstirbt hier — zögernd — wie gebrochen, und es erscheint kein Ausweg mehr; doch findet ihn der Meister: eine einfache modulatorische Wendung nach As, und das zweite Hauptthema beginnt seinen Schritt, jetzt im heiteren Dur frischer, siegesgewisser, als früher. Das Thema nimmt den Charakter entschlossenen Trotzes an, bricht aber bald in sich zusammen, um der Grundmelodie das Wort zu lassen, welche im weicheren G moll mit zärtlichstem Ausdruck wieder vom hochgelegenen Violoncell intonirt wird. Jetzt nimmt die zweite Geige das Thema auf, und von da entfesselt sich ganz ungeahnt (das Violoncell pizzikirt höchst merkwürdig, wie inneres Herzpochen andeutend, in Zweiunddreissigsteln) ein Sturm der Leidenschaft, wie er in diesem ganzen Quartett noch nicht, noch überhaupt je in einem Quatuor vorgekommen. Wie sich die Instrumente drängen und

einander das Wort abzuschneiden suchen, Alles in fieberhafter Hast, unwiderstehlich, athembeklemmend, das ist geradezu unbeschreiblich, man glaubt mitten in einer der aufgeregtesten Partien von Wagner's „Tristan“ zu sein.

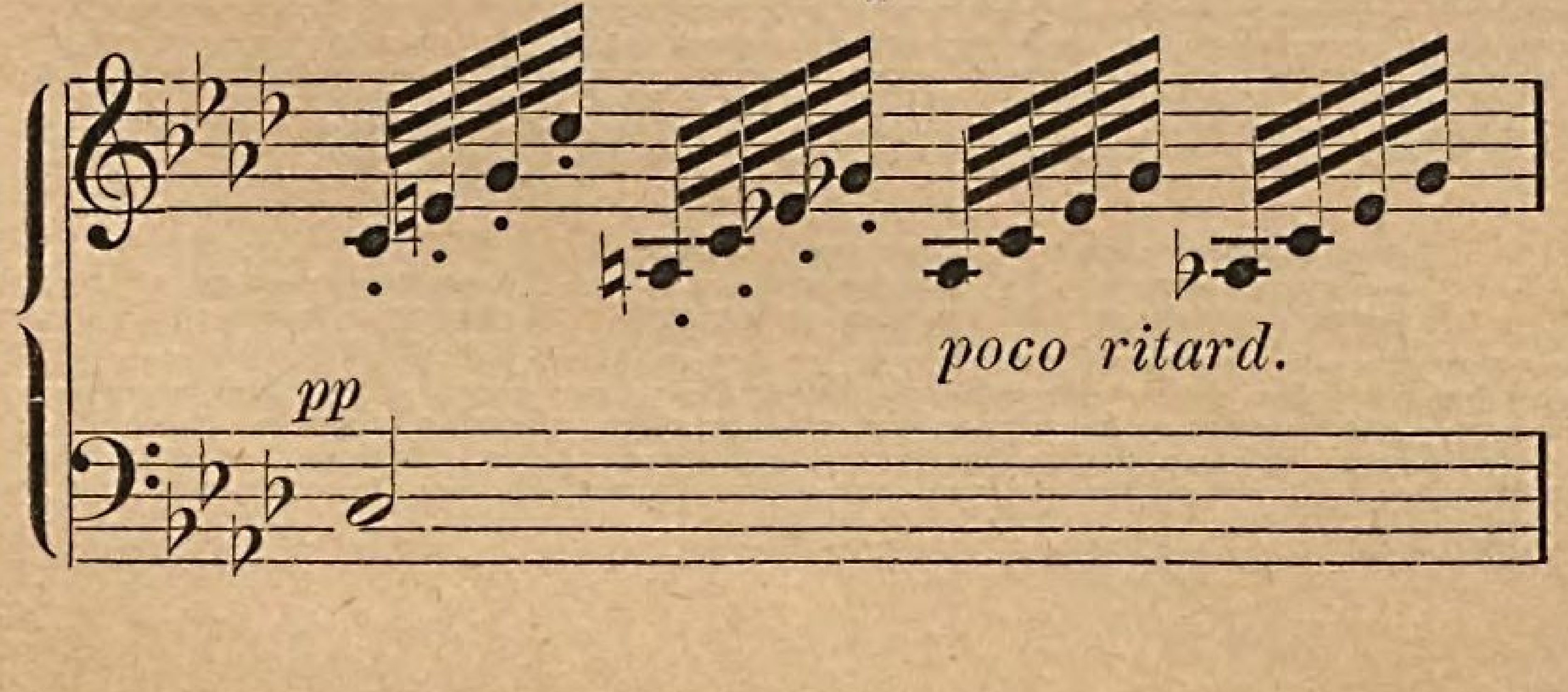
Zum Ziele führen konnte dieser Sturm des Schmerzes und des Zornes doch nicht, für den Augenblick hat sich das gepresste Herz Luft gemacht, dann überkommt dasselbe um so bitterer, schneidiger das unsägliche Weh. Auf der Dominante von F moll ruhend (in welcher fort und fort aber jetzt in den beiden Geigen und Viola die früher genannten Zweiunddreissigstel pizzikiren), bebt, gleich Thränen und Seufzern, in der Primgeige, im Violoncell, am schmerzlichsten in der Viola die unerbittlich monotone Figur des Schlusssatzes (letzes Notenbeispiel). Aber nun ist der Trost nahe, ein Trost, wie er süsser in Tönen nie ausgedrückt worden ist. Aus der Schmerzensfigur selbst, die sich einfachst, als könne es nicht anders sein, nach Des dur wendet, entkeimt die holdeste Tongestalt; die ganz neue, hier von der Primgeige intonirte Melodie (Molto cantabile: S. 28) winkt wie eine verklärte Erscheinung aus lichten Höhen; hätte der Meister hier für Orchester geschrieben, er hätte sie gewiss (wie das geistig verwandte Gebilde im Allegro der grossen Florestan-Arie) der keuschen Oboe anvertraut.

In unserem Quartettadagio beginnt hiermit eine gerade so wunderbar verklärte, in seliger Verzückung schwelgende Partie, als die unmittelbar vorhergehende schrankenlos verzweifelt gewesen: so stehen in diesem unsterblichen Satze Hölle und Himmel dicht nebeneinander. Ein herausgerissenes Notenbeispiel

1. Violine. *Sempre pizzicato.*



2. Violine pizzic.




a tempo 1. Violine arco
molto cantabile.





gibt nur eine sehr unvollkommene Vorstellung der zauberischen Wirkung dieser Stelle im Zusammenhange.

Man nehme hier wieder die Peters'sche Partitur zur Hand und lese die Seite 29: wie wunderbar der Seele des Dulders — gehöre sie Beethoven oder dem Menschen überhaupt — durch die von oben kommenden tröstenden Stimmen neuer Muth, neue Kraft zugeführt wird, man beachte besonders Takt 6 und 7 der Partitur-Seite: wie das scharf betonte letzte Viertel jedes dieser beiden Takte (auf dem Dominant-Accord nach C dur durchbrechend) echt Beethoven'sch zuversichtlich, man möchte sagen humoristisch herausfordernd klingt. Aber das waren nur einzelne verklärende Lichtblicke, und die Trauer, welche das Herz des Tondichters erfüllt, will von Neuem ihr Recht. Ehe wir uns dessen recht versehen, findet sich (in der Viola) das klagende Schmerzensmotiv wieder ein, während die Secundgeige die im letzten Notenbeispiel ersichtliche Sextolenbegleitung fortsetzt und die erste Violine in einer abgerissenen Triolenfigur sich niedersenkt. So modulirt der Satz nach F moll zurück und hiermit gewissermaassen zu dem Anfang des ganzen Adagios.

Es zeigt sich bei dieser Gelegenheit neuerdings, dass gerade in Beethoven's höchsten Meisterwerken Phantasie und Besonnenheit, der unmittelbarste Ausdruck der tiefsten Empfindung und das festeste, instinctive Formengefühl sich innigst die Hand reichen.

Der Verlauf unseres Adagios ist nämlich von hier (S. 30 der Part.) nach dem Principe der Sonatenform im Ganzen analog der Entwickelung des Satzes vom Anfang bis zu jenem Ruhepuncte auf der Dominante von As, wo das zweite Hauptthema nun den Impuls zu einer so mächtigen Steigerung gab.

Aber wie erscheint der Ausdruck bei dieser Quasi-Reprise der ersten thematischen Periode ausserordentlich gesteigert; mitunter durch die scheinbar nächstliegenden, aber eben nur dem Genie zugänglichen Wendungen, die von unwiderstehlicher Wirkung. Wie quillt und singt erst jetzt die grosse Klagemelodie (erstes zu diesem Adagio gehöriges Notenbeispiel), unerschöpflich aus der ersten Violine hervorströmend, getragen von der ausdrucks- und wirkungsvollsten Begleitung der Unterstimme (in der 2. Violine die bebenden Sextolen der Verklärungs-Episode, die Violine in Zweiunddreissigsteln *pp* staccato auf der Note c fortgehend, das Violoncell pizzicato), wie einfach- ungesucht und darum doppelt ergreifend breitet sich der ursprüngliche Gesang in Takt 3, insbesondere Takt 6 der Melodie

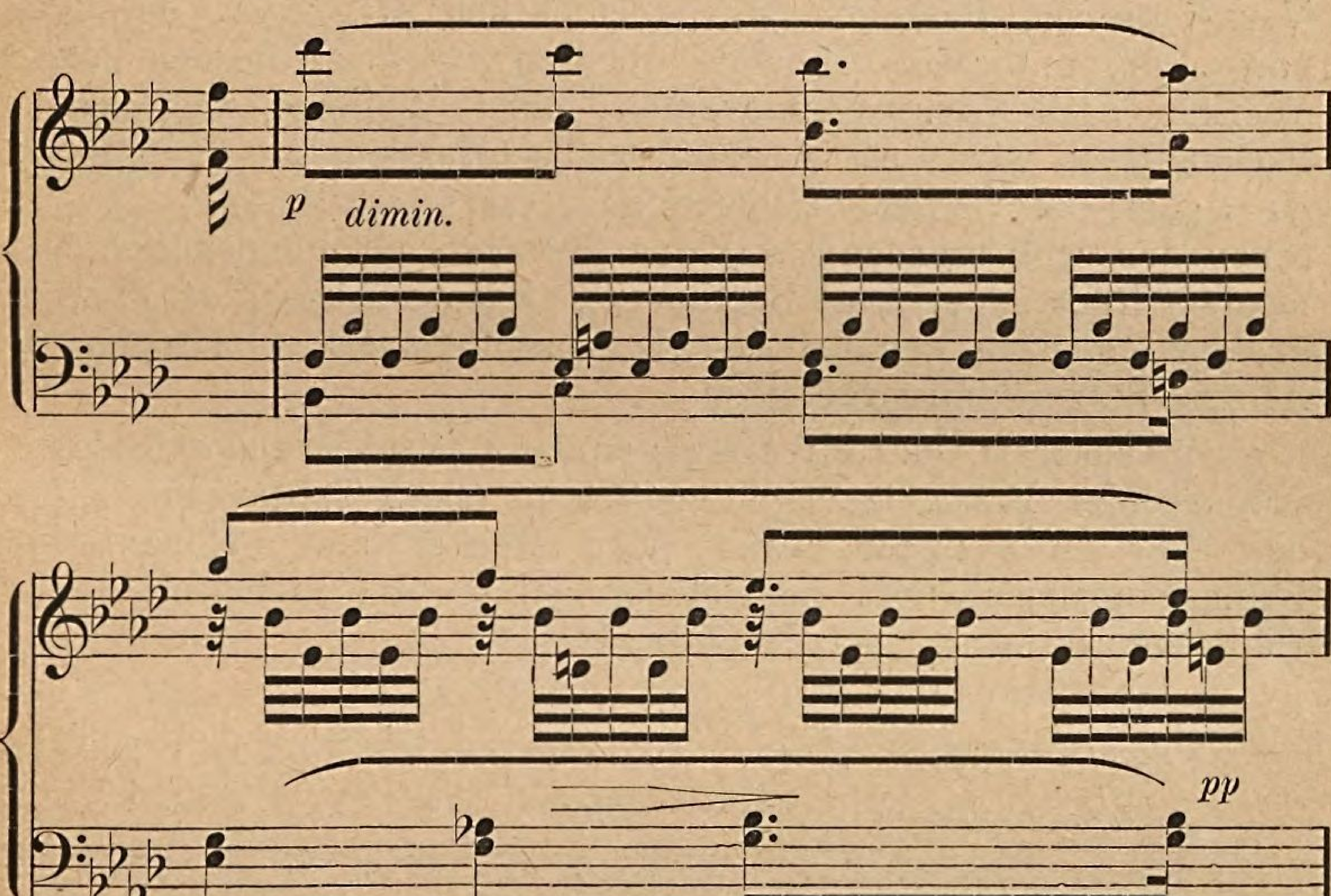


aus, wo sich die früheren Sechszehntel zu Zweiunddreissigsteln beleben. Erfolgte das erste heroische sich-Emporreissen aus der tief melancholischen Stimmung (3. Notenbeispiel) in C moll, so geschieht diese prononcirte Beethoven'sche Wendung jetzt noch viel drastischer in C dur, worauf die Primgeige nach F moll zurückleitet und das Violoncell nun das 2. Hauptthema nicht mehr in C moll, sondern in F moll intonirt. Die nun hier anschliessenden 16 Takte (S. 31 und 32 der Part.) sind den zuvor (S. 25 und 26) gehörten vollkommen analog, nur dass eben Alles in F moll steht, aber nachdem — in dem tragisch resignirten Schlusssatz mit dem Schmerzensmotiv (5. Notenbeispiel) — die Musik gleichsam erstorben, ziehen an uns jetzt nicht mehr die Aufschwung- und Kampf-Periode des zweiten Hauptthemas, wie auch nicht die tröstende Vision (in Des dur) vorüber, sondern es ergreift — wie aus tiefster Brust aufathmend — die Hauptmelodie des Adagios das Wort, zuerst in der zweiten Geige, welche aber noch im selben Takte von der ersten Violine kanonisch imitirt wird. Die zwei Oberstimmen nehmen sich hier förmlich die geradezu sprechend gewordene Klage von den Lippen.

Formell stellt dieses letzte und allerinnigste Auftreten der Hauptmelodie (dazu in der Viola die bekannte Sextolenfigur, im Violoncell aber eine neue Staccatofigur in Zweiunddreissigsteln)

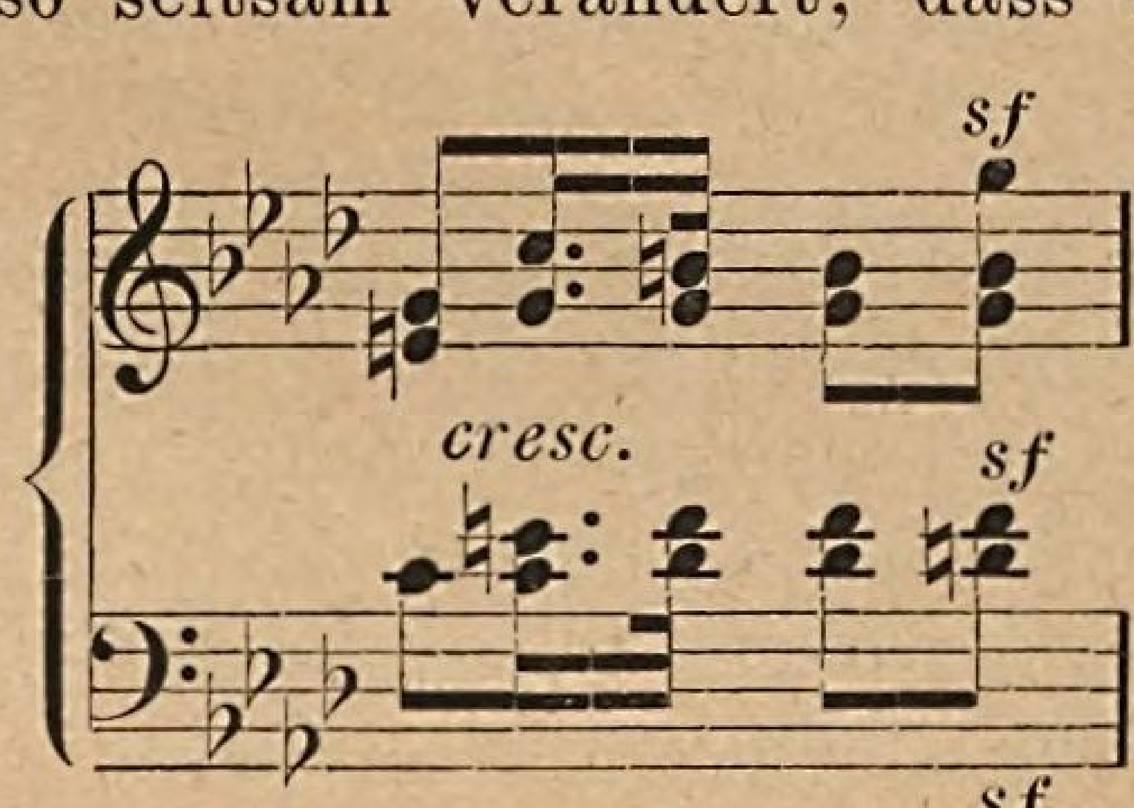
nichts Anderes, als die Coda des Adagios vor, eine Coda, wie sie überraschender, genialer nie ein Meister geschrieben. Die Trauer weicht endlich aus der Brust des Tondichters, es geht zu „neuen Thaten", die Wolken zertheilen sich, und Sonnenschein lacht wieder: das konnte in Tönen ohne Zuhilfenahme des Wortes nicht schöner, nicht überzeugender gesagt werden.

Man vergleiche aus der Partitur, wie jener Sprung des Violoncells auf dem Intervall f—des, welcher im 16. Takte des Adagios, nachdem die grosse achttaktige melodische Periode „morendo" verklungen, den Anstoss zu dem vier Takte später vernehmlichen ersten heroischen sich-Aufraffen (in C moll, Notenbeispiel 3) gegeben hatte, nun — in der Coda in den beiden Geigen — einen unendlich milden Gesang der Beschwichtigung



(mit der zartesten und innigsten Empfindung zu spielen.)

eröffnet, welcher zuletzt in das Grundmotiv (1. Takt des Hauptthemas, vrgl. 1. Notenbeispiel) einmündet, Letzteres aber rhythmisch und harmonisch so seltsam verändert, dass es nun wie eine in-



haltsschwere Schicksalsfrage: „Was nun?“ erklingt. Die musikalische Antwort liegt in dem entschiedenen Durchbruch nach C dur, der uns schon im letzten Viertel der Takte 6 und 7 auf S. 29 der Part. begegnet ist: hier in der Coda ist also gewissermaassen erfüllt, was dort nur angedeutet, gleichsam verfrüht war.

Die Schicksalsfrage wiederholt sich (als musikalischer Vordersatz) noch einmal, und nun lässt der Meister in den Unterstimmen den Dominantaccord von C dur liegen, auf dessen harmonischer Grundbasis sich die Melodie der Primgeige in eine — von der absteigenden C dur-Scala der nach einander eintretenden Partner secundirte — Vierundsechszigstel-Passage auflöst, die aber durchaus recitativisch wirkt. Wir haben hier wieder zwei specifische Eigenheiten des Beethoven'schen Genius vor uns: einerseits die Vergeistigung, Beseelung des technischen Materials, der Passage, die unter des Meisters Händen, wie wir in den letzten Werken noch öfter sehen werden, ohne Weiteres zur musikalischen Rede wird, andererseits das grosssinnige, langathmige Verweilen auf einem Ueberleitungsaccorde, während das Ohr schon den schliessenden Dreiklang erwartet: einen unendlich spannenden Effect, der vor Beethoven's Rasumoffsky-Quartetten am grossartigsten in der dritten „Leonoren“-Ouverture (Beginn des Allegro-Satzes) hervorgetreten.

Zu unserem Quartett-Adagio zurück: Die Vierundsechszigstelpassage der Primgeige geht endlich in einen Triller auf c über, das aber im nächsten Takte vom Meister als Dominante von F dur genommen wird, zu welcher sich — im Violoncell — das russische Nationalthema des Finale



einfindet: wir sind also im Schlusssatz des Quartetts angelangt, ehe wir es selbst recht wissen. Es beginnt ein prächtiges lebensvolles Tonspiel, anmuthig und energisch zugleich, eine glänzende thematische Arbeit, und diese Arbeit ist es, in welcher Beethoven wie so oft aus der tiefsten Trauer sich selbst und die wahre Lebensfreude wiederfindet.

Die als Thema gebrauchte russische Volksmelodie ist eigenthümlich (äolisch in genus molle oder wenn man will: in der ersten Hälfte aus F dur, dann aus D moll gehend; Marx nennt besonders das Zurückkommen auf c im vierten Takte bedeutsam), aber eigentlich höhere Bedeutung, etwa wie ein original-Beethoven'sches Thema, z. B. das des ersten Satzes, darf es nicht beanspruchen, oder vielmehr es erlangt diese Bedeutung erst durch Beethoven's unvergleichliche Kunst der Durchführung. In letzterer Beziehung ist der Satz einer der interessantesten und lehrreichsten, die Beethoven geschrieben, er darf als ein Muster der durchgebildetsten Quartettarbeit gelten; durch seinen Charakter erinnert uns dieses höchst lebhafte, feurige und wechselvolle Tonspiel an die Nähe der 4. (B dur-)Symphonie, namentlich an deren Finale.

Nachdem der anfangs so harmlos spielende, aber köstlich fluthende und das russische Thema gar reizend vom Violoncell in die Primgeige und von da in die beiden Mittelstimmen überführende Satz unter Beethoven's Händen bereits gedrungene Kraft erlangt (S. 36, 1. System der Partitur), wendet ihn der Meister nach C und führt hier, begleitet von einem neckischen Octavenspiel der 1. Geige und kurz nachschlagenden Achteln der tiefen Stimmen, in der 2. Violine das nachsinnende zweite Thema ein:



welches sich sodann in der 1. Geige (damit in Sexten correspondirend das Violoncell) nach Moll wendet, trübe, ängstlich; in gleichem Sinne schliesst sich leise fragend (*pp*, C moll) ein aus dem Hauptthema entnommenes Motiv an:



da zerreisst der *ff* einfallende C dur-Dreiklang alle Bedenken, und dazu stürmt erst im Violoncell, dann in der Viola, endlich den Geigen eine Sechszehntelbewegung (die Scala von g—g staccato) auf, in kräftig abschliessenden Accorden die ganze zuversichtliche Stimmung wiederherstellend. Noch einmal (poco rit. S. 37) ertönt die bedenkenvolle Frage, welche aber sofort mit dem muthvollen dritten (Schluss-)Thema



Viola eine Octave tiefer, Violoncell um eine Terz tiefer.

beantwortet wird, das zuerst die tiefen Stimmen, dann die Violinen intoniren, um sodann aus dem Anhange



eine stürmische Synkopenbewegung (an die 2. „Leonoren"-Ouverture erinnernd) und durch diese den bacchisch-aufjubelnden, dann sich allmählich beruhigenden Schluss des ersten Theiles zu entwickeln, bis endlich die leidenschaftliche Bewegung in den Triller der 1. Geige auf c *(pp)* ausgeht und somit zu dem Anfang zurückleitet.

Der ganze erste Theil wird wiederholt: ein Beweis, um wie viel mehr — bei aller Genialität — hier Beethoven auf dem Standpuncte des reinen Tonspiels steht, als im ersten Satze.

Der zweite Theil (S. 38 und 39 der Part.) zeigt die Kunst der Beethoven'schen Durchführung in ihrem höchsten Glanze, der Satz wird hier wahrhaft leidenschaftlich und grossartig, man muss aber bei dieser wundervollen thematischen Arbeit Takt für Takt verfolgen, ein einzelnes herausgerissenes Notenbeispiel würde nur irre führen. Wenn zuletzt der Schlusssturm des ersten Theiles (S. 39, letztes System) in D moll erbraust, da wünscht man sich wieder diese vier Quartettstimmen zehn-, ja zwanzigfach besetzt und noch Trompeten und Pauken herzu, denn der Zug des Satzes ist völlig symphonisch geworden, die Verwandtschaft mit der „Leonoren"-Ouverture tritt jetzt noch auffallender hervor; ist die Wirkung dieser Stelle schon im Quartett hinreissend (— der Geistesodem des echtesten Beethoven umweht uns —), so wäre dieselbe im Orchester überwältigend.

Wundervoll (S. 40 der Part.) weiss der Meister die aufgeregten Tonwellen zu beruhigen, dann führt er ebenso überraschend wie genial in den dritten Theil des Satzes (Wiederholung des ersten Theils) — wir sind somit wieder beim Anfange des Finale angelangt. Dem ersten Theil analog ist jetzt die ganze Entwickelung im dritten Theil, nur mit den der Sonatenform entsprechenden Veränderungen (das Seitenthema tritt in F ein, aus der Trübung in F moll erfolgt dann der Durchbruch nach F dur etc.), die Schlussbewegung lässt der Meister aber jetzt nicht mehr allmählich abnehmen, sondern am Ende (wie Heroldsfanfaren!)

auf dem Septimenaccord erst von C, dann von F, in grossartige, echt Beethoven'sche Fermaten ausklingen.

Dies ist wieder eine Stelle, die (wie jenes freilich anders gemeinte Trompetensignal in der „Leonoren"-Ouverture) mit vollem Orchester unter dem Wirbel der Pauken und Bässe unwiderstehlich wäre.

Uebrigens auch schon im Quartett ist der Sinn: „Alles überwunden, Alles gewonnen!" — nicht misszuverstehen. Wie im Adagio sich ein unerschöpflicher Born der Trauer erschloss, so kann von dieser Jubelfermate an nur der seligsten Freude die Welt gehören. In diesem Sinne schliesst sich die Coda an, die würdige Krone des Satzes, welche das Finale und mit ihm unser ganzes Quartett auf die lieblich-reizvollste Weise vollendet.

Es beginnt (in umgekehrter Anordnung der beiden Motive des Hauptthemas) ein humoristisch-imitatorisches Tonspiel,



ganz leise durch alle Stimmen flüsternd, aber sich innerlich steigernd bis zur süssesten Innigkeit und höchsten Glückseligkeit, u. A. in einer Melodisirung:



welche wie eine Vorahnung einer der reizendsten Partien in Wagner's „Meistersingern“ (Evchen — Hans Sachs) erscheint, dann geht es in dem stolzen Rhythmus:

 der sich später in 

verändert, mit dithyrambischem Aufschwunge, mit blitzenden Trillern — dem Ende zu? — Diesem selbst noch nicht, sondern vorerst einem jähen Abbruch auf:



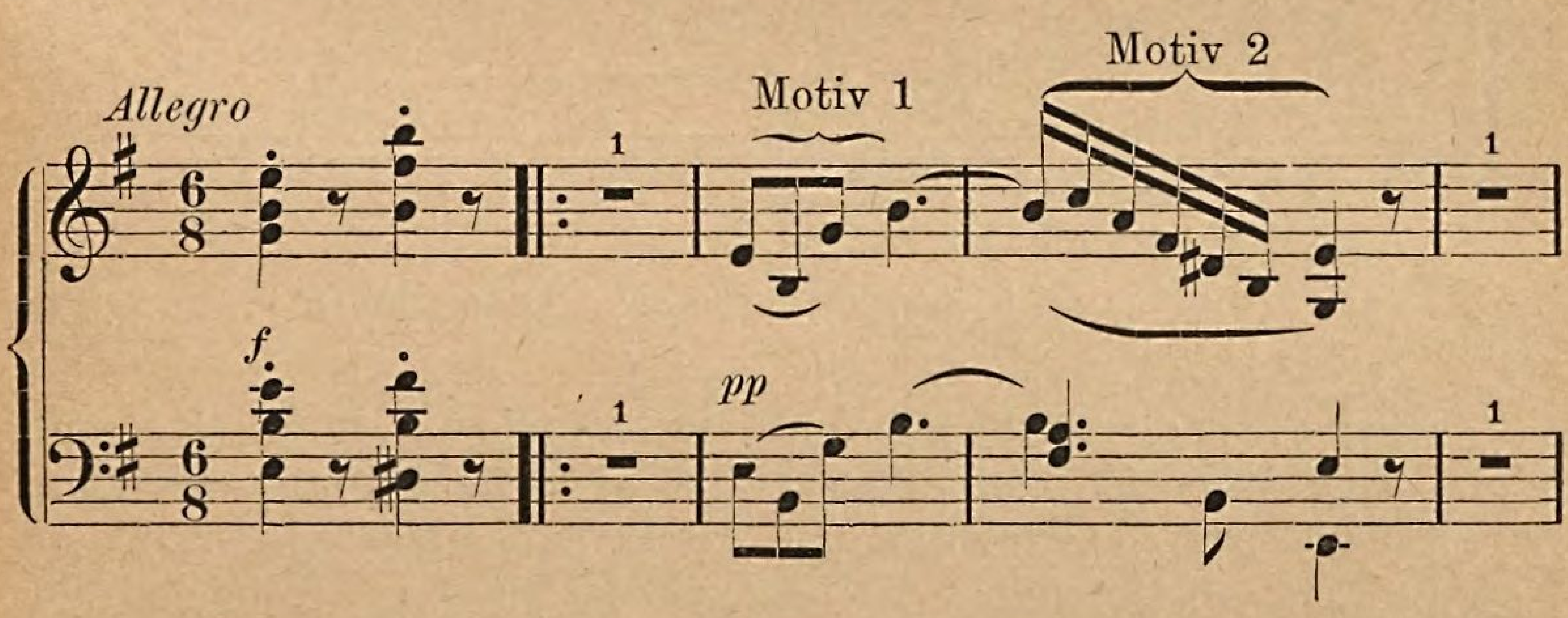
und hier führt uns der Meister noch einmal das ganze Thema als ein Adagio ma non troppo weich harmonisirt vor: es ist sein Abschiedswort.



Nach einander in allen vier Stimmen erklingt zuletzt (sempre perdendosi überschrieben) das Lebewohl, man könnte dem wie in der Ferne verhallenden Motive die Scheideworte selbst unterlegen. Der Satz verstummt völlig im *ppp*, da stürmt höchst unerwartet ein Anhang von neun Takten, Presto fortissimo, herein und führt unser Quartett in kraftvollst glänzenden Accorden zu Ende. — —

Wir können von Beethoven's grossartigem Meisterwerke, das uns, als eine neue Aera in der Kammermusik eröffnend, so lange festgehalten, nicht scheiden, ohne der Florentiner zu gedenken, denen wir (wenigstens in ihrer Quartett-Campagne von 1871) die vollendetste Darstellung des ersten Rasumoffsky-Quatuors verdankten; deren grosser Ton, glänzende Virtuosität, exactestes und (damals auch) feurigstes Ensemble, besonders aber ihr berühmtes Crescendo auch jenen Stellen die vollkommenste Wirkung sicherten, in denen der Genius den Meister zu allzu orchestralen Intentionen fortgerissen hatte.

Das zweite der Rasumoffsky'schen Quartette, Emoll, Op. 59, ist ein Werk grossartig und stolz, aber von gänzlich verschiedenem Charakter als sein älterer Bruder, das F-Quatuor. Die grössten Gegensätze zeigen namentlich die ersten Sätze. Der des Emoll-Quartettes ist gegen die Idealität Jenes des F-Quatuors stark realistisch zu nennen; dort wird still, ruhig, aber entschieden und unwiderstehlich der Gang in die innersten Mysterien der Tonwelt angetreten, hier gilt es einen Kampf gegen feindliche Schicksalsmächte, der aber nicht zum vollen Ausbruch kommt, vielmehr immer gerade im Begriffe, recht aufzulodern, von einer Riesenfaust niedergehalten scheint. Etwas wie Trotz, mühsam verhaltener Zorn bildet den geistigen Inhalt dieses merkwürdigen ersten Satzes, welcher formell im Gegensatz zum ersten Stücke des F-Quartetts die strengste Architektonik und Symmetrie der einzelnen Partien aufweist: dort ging Alles (ohne irgend welche Repetition) in einem grossen Zuge, hier wird erstens der erste Theil (der Sonatenform), dann der zweite (oder eigentlich-zweite, d. i. Durchführungs- und dritte, d. i. Wiederholungstheil) wiederholt, dann folgt erst die abschliessende Coda, d. i. die Form vieler Haydn'schen und Mozart'schen Quartettsätze, aber freilich hier mit unendlich verschiedenem Inhalt erfüllt. Denn, wenn irgend ein Beethoven'scher Quartettsatz ein günstiges Abbild seines Schöpfers, so ist es der erste des Emoll-Quartetts.



Eigenthümlich herausfordernd erscheint schon der Anfang. Nach dem energischen Quintensprunge tiefe Stille, dann erst, wie zurückgeschreckt, leiser Eintritt des aus zwei Motiven bestehenden überaus plastischen, man könnte sagen monumentalen Hauptthemas.

Wieder ein Takt Pause, dann wiederholt sich das Hauptthema *pp* in F dur, eigenwillig, mit leicht humoristischer Färbung. Neuerdings spannungsvolle Pause (die hier, mit Richard Wagner zu sprechen, schon beinahe zur — Melodie wird), dann entwickelt sich aus dem ersten Motiv des Themas, von der Viola zur

1. Geige aufsteigend, durch die 2. Violine abgeschlossen, ein klagender, aber dabei — man sehe die *sforzatos* — trotziger Gesang:



den die beiden Geigen und das Violoncell aufnehmen, dies Alles gleichsam fragend, worauf als Antwort eine noch klagevollere, aber resignirte Melodie ertönt, Letztere sehr merkwürdig dreistimmig und ein entsprechendes Zeugniss, wie Beethoven von der durch ihn geschaffenen melodischen Polyphonie ganz durchdrungen war.



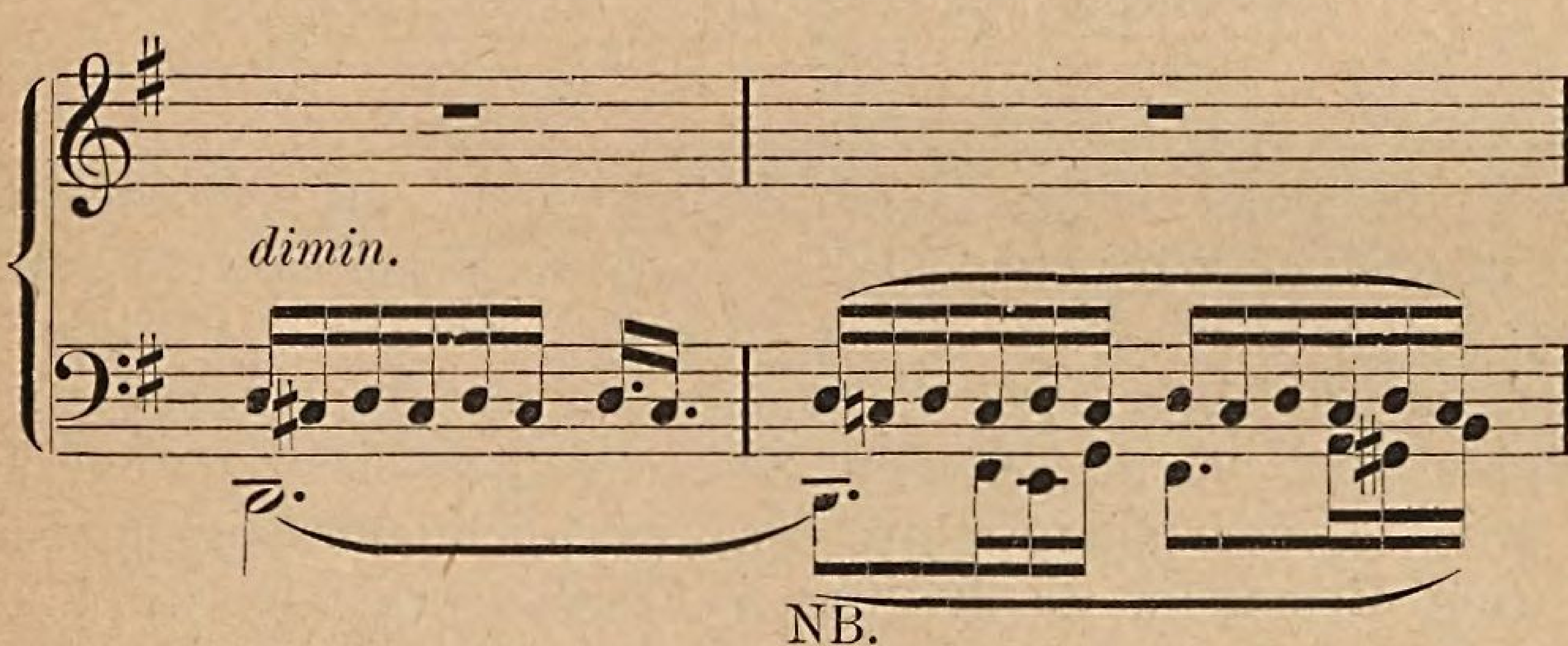
NB. 1. und 3. Stimme besonders hervorheben.

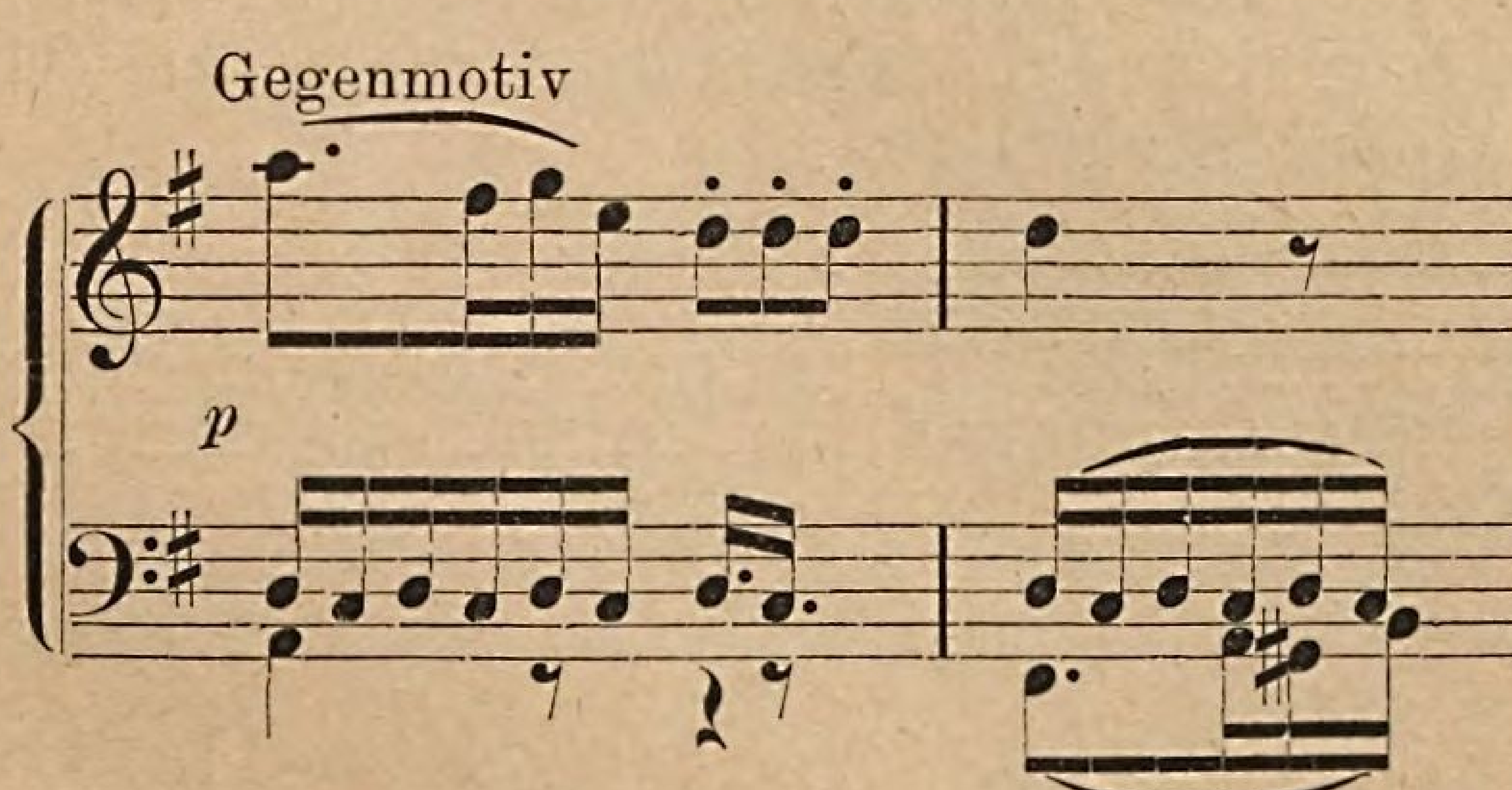
Jede der Oberstimmen, am vernehmlichsten 1. Violine und Viola, klagt für sich, in anderer Weise, in dem Motiv der Viola glaubt man jenen prägnanten und ergreifenden Gedanken aus dem Adagio des F-Quartetts wieder zu erkennen, welchen wir „Schmerzensmotiv“ nannten. — Die erste Geige versucht nun eine lebhaftere Sechszehntelbewegung, die anderen schliessen in Einem Zuge an, zum ersten Male sucht sich die unterdrückte Leidenschaft Bahn zu brechen — zu früh, die Kräfte erlahmen, es erfolgt ein Abbruch, der zu den herausfordernden Introductionsaccorden zurückführt. Wieder die spannungsvolle, für diesen Satz so charakteristische Pause, dann erklingt die dreistimmige Klage von früher, jetzt gesteigert, das Schmerzensmotiv der Viola nunmehr als Hauptsache der Primgeige anvertraut. Wieder setzt die leidenschaftliche Sechszehntelbewegung an, diesmal von

besserem Erfolge gekrönt. Sich nach C dur wendend, aber im entscheidenden Moment Moll ergreifend, kämpft sich die ungestüme Figur der 1. Violine nach G moll, lässt aber hier von ihrer



unwiderstehlichen Aufwärtsbewegung ab und führt (noch immer trotzig und zornig, durchaus *forte;* bei dumpfem Grollen der Unterstimmen einer aus dem Motiv der Primgeige [vorletztes Notenbeispiel] entwickelten nachahmenden Figur) zum kräftigen Abschlusse auf der Dominante von G und dadurch wundervoll beruhigend zum zarten, milden (aus jenem imitatorischen Grollmotiv hervorgebildeten) Seitenthema:





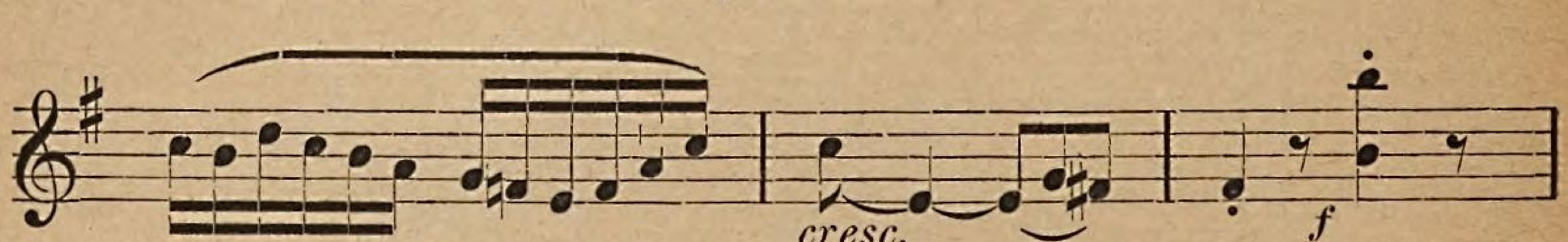
NB. Motiv sehr deutlich hervorheben.

oder vielmehr zu der — innerlichst beseligten — Gesangsgruppe, welche, wenn irgendwo, so hier ihren Namen verdient. Denn gleich an das letzte Auftreten des Beschwichtigungsmotivs im Violoncell schliesst sich folgender holde Gesang:





Wie derselbe immer süsser und inniger, der Ausdruck des Satzes immer intensiver wird und dabei doch zugleich die Regeln der Quartettcomposition aufs Sorgfältigste gewahrt bleiben, die Stimmen in gleicher oder Gegenbewegung mit einander gehen, sich fliehen und wieder umschlingen: das mag man in der Partitur S. 46—47 nachsehen. Man wird zugleich eine eigenthümliche Correlation dieser Partie des Satzes (besonders der zwei ersten Takte von S. 47) mit einer früheren finden, die durch die Rückkehr zur Introduction ihren Abschluss fand. Dort (wir brauchen blos die 1. Violine anzuführen):



hier:



*) Claviereffect der Stelle. Im Original schwingt die Viola noch ihr d—c fort und dazu die 2. Geige (eine Octave höher) das obige fis—d.

was dort als unerreichbar aufgegeben wurde, ist hier erlangt; darob entkeimt neues Kraftgefühl, das in dem humoristisch pochenden Schlussmotiv (rhythmisch ist es auch schon in jener wichtigen dreistimmigen Stelle von früher enthalten) seinen Ausdruck findet.

Die Stimmung wechselt nun zwischen der eben errungenen stillen Glückseligkeit und humoristischem Pochen, da verschleiert sich momentan die Scene, es beginnt eine eigenthümliche Synkopenpartie (S. 47, System 3 der Partitur), in chromatischen Harmonien, leise gehalten, aber allmählich anschwellend. Und nun ists, als würden sich die Nebel zertheilen, von Moment zu Moment entschiedener, bis endlich hell die Sonne durchbricht, — mit anderen Worten auf dem sieghaft erreichten G dur der burschikose Schlusssatz





niedersaust.

Derselbe wendet sich nach E moll und hiermit zu den Introductionsaccorden zurück, worauf der ganze erste Theil wiederholt wird. „Secunda volta“ erfolgt der Uebergang nach G moll und Es dur und eröffnet die „Accordenfrage“, in letzter Tonart angeschlagen, den zweiten Theil. — Der Anfang dieses zweiten Theiles ist sehr spannend, der Eingang (die „Accordenfrage“) wird jetzt selbst zum Hauptmotiv und stellt sich, von den charakteristischen Pausentakten unterbrochen, drei Mal hin, in enharmonischer Wendung von Es dur bis H moll, erst leiseschüchtern, dann wie mit heroischem Entschlusse *ff* auf der Dominante von H moll unter stolz ausgehaltenem fis der Primgeige. Das fis klingt nach, während das Violoncell *pp* das erste der beiden Motive des Hauptthemas intonirt; das Letztere beant-

wortend, löst sich jenes fis der Primgeige in das zweite (Sechszehntel-)Motiv des Themas auf — mit fragendem Schlusse auf g (als der Dominante von C). — Spannungsvolle Pause, dann Eintritt der beiden Motive in Cmoll mit Wendung nach As. Dieses sollte logisch als Dominante von Des genommen werden, man erwartet eine immer spannendere, ja geheimnissvolle Entwickelung, doch diese erfolgt nicht. Der Satz bleibt in As, und hier spinnt sich eine gemüthlich-humoristische Durchführung der zwei Hauptmotive (später unter Zutritt der Synkopen des ersten Theiles) an, welche trotz der rasch wechselnden, kühnen Modulationen die Stimmung nicht zu steigern vermag, ja, man kann nicht anders sagen, dieselbe von der ursprünglichen Höhe herabdrückt: das ist ein harmloses Tonspiel im Sinne von Haydn (S. 48 der Partitur). Um so grossartiger rafft sich der Satz S. 49, Takt 2, der Partitur auf, nachdem die bewussten Synkopen unter stetem crescendo sich von H moll durch G nach C gedrängt haben.

Jetzt stellt sich auf C dur das Introductionsmotiv in höchster Kraft als Symbol des Kampfes auf, erst in den Unter-, dann Oberstimmen, begleitet von einer stürmisch-agitatorischen zweistimmigen Sechszehntelfigur der Partner, Wiederholung der viertaktigen Periode in A moll*), dann Nachlass der Kräfte, *pp*-Eintritt der Resignationsstelle aus Takt 12 des ersten Theils. — Ein neuerlicher Versuch des sich-Aufraffens (aufs Schärfste gezeichnet durch die unisono-Sechszehntelfigur des ersten Theils) führt nun

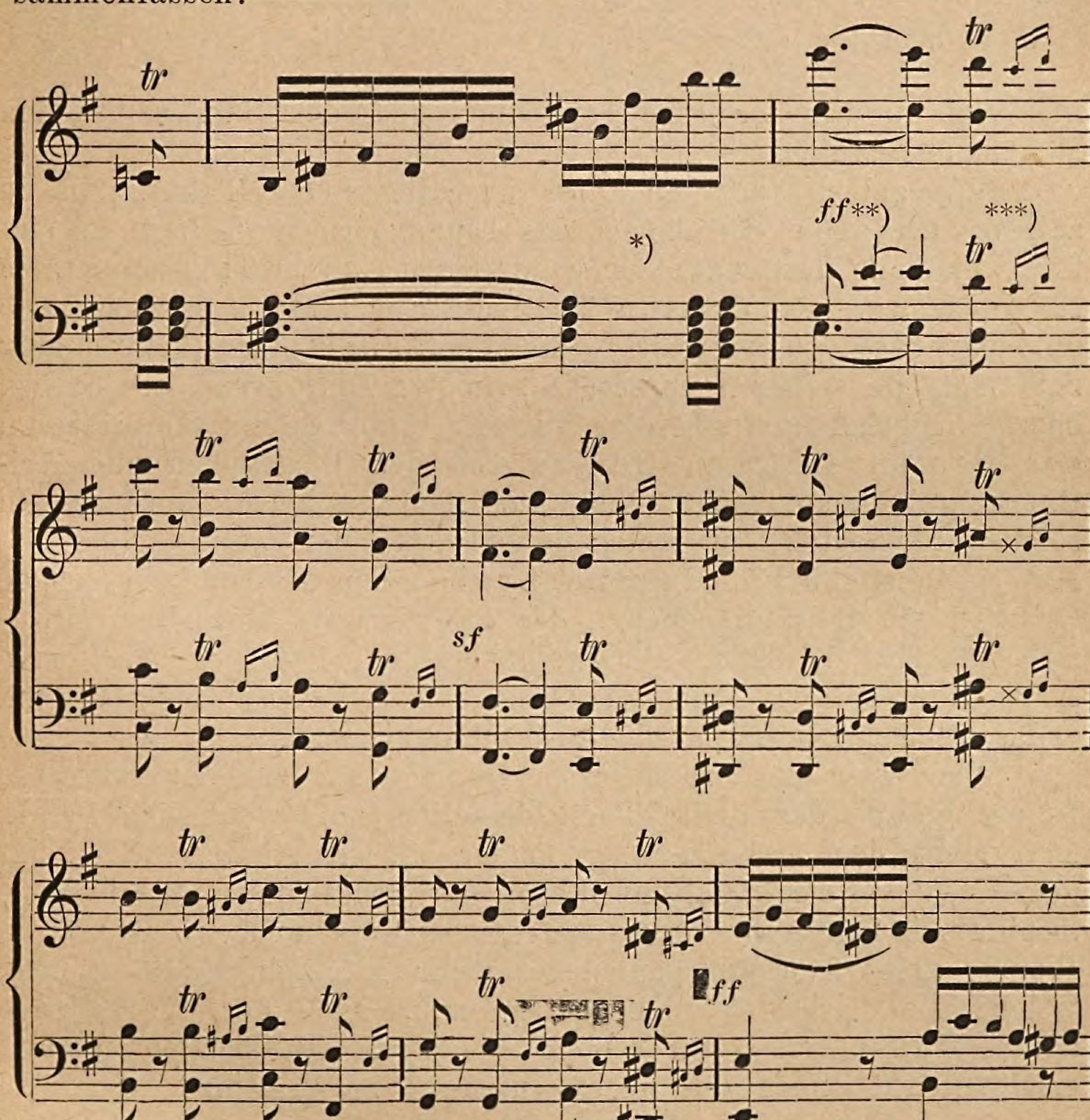


zu einem jener echt Beethoven'schen Ritardandos, welche man als in Töne übersetzte Seufzer aus tiefster Brust, Bitten um Erlösung, bezeichnen kann.**) —

*) Diese — im Ganzen — acht Takte erscheinen durch die zweifache Bewegung: die kurz abgebrochenen, auf einen Takt beschränkten Accente des Eingangsmotivs hier, die als ein geschlossenes Ganzes durch vier Takte niederrauschende Begleitung dort — höchst genial und effectvoll.

**) Auch die berühmte Oboen-Cadenz im ersten Satz der C moll-Symphonie ist im Grunde ein solches Ritardando. Von Beethoven hat solche Ruhepuncte später R. Schumann übernommen, sehr auffallend findet sich dieses ursprünglich Beethoven'sche Ritardando im ersten Satze des D moll-Trios.

Aber nun entkeimt, wie so oft bei Beethoven, aus dem Schmerze selbst das Gefühl des Zornes über den Schmerz, der edlen Entrüstung. Energischer, als je zuvor setzt die unisono-Figur an, sie führt zur Kampfesstelle aus dem ersten Theil, doch wird dieselbe grossartiger erweitert; immer ungestümer drängt die erste Geige vorwärts (in Modulation von A moll nach B dur, Es dur, D moll, E moll), bis sich endlich alle Instrumente zu einem neuen stolzest-trotzigsten, von Trillern beflügelten unisono zusammenfassen:



Introduct.-Motiv.

*) Claviereffect; in der zweiten Geige und Viola Triller auf a resp. fis.

**) Vrgl. Part. S. 50, System 2, Takt 3. Auch der ungestüme Sprung auf den schlechten Takttheil ist in der zweiten Violine und Viola sehr beachtenswerth.

***) In der Partitur der Triller in allen Stimmen, was auf dem Clavier nicht adäquat herauszubringen.



Anfang des dritten Theiles.

in welchem die heroische Stimmung und der Satz selbst den Höhepunct erreichen.

Wir gaben auch die drei anschliessenden Takte, um zu zeigen, wie genial Beethoven das Eingangsmotiv neuerdings einführt und mit ihm endlich in voller Kraft (letzter Takt des letzten Notenbeispiels) den dritten Theil der Sonatenform eröffnet. Die unübertroffene, ja unerreichte Meisterschaft in der Rückwendung zum Anfange seiner Sonatensätze, in der Einführung des dritten oder Wiederholungstheiles ist als ein besonderes Specificum des Beethoven'schen Genius von den Biographen und Kritikern noch lange nicht hinlänglich hervorgehoben worden. In solchen Momenten, in welchen wahrhaft der „Geist über die Materie triumphirt", und für welche uns schon das letztbesprochene Quartett ein Beispiel geboten, das grossartigste aber die neunte Symphonie (1. Satz — Orgelpunct!) darbietet, würdigt man A. B. Marx' Wort: „Nicht das Gesetz aufzuheben, sondern es zu erfüllen", sei Beethoven in die Welt gekommen.

Wenn wir uns zu unserem Quartettsatz zurückwenden, so bedarf gerade der dritte Theil desselben, als wesentlich in der Anordnung dem ersten analog, keiner näheren Analyse. Er zeigt gegen den ersten Theil nur die in der Sonatenform begründeten modulatorischen Aenderungen (Gesangsgruppe und Schlusssatz in E dur), ausserdem ein paar jener mehr geistigen Modificationen, welche Beethoven — nebenbei gesagt, auch der fleissigste aller Künstler — an seinen Gedanken anzubringen nimmer ermüdet, um ihnen ein neues Interesse zu verleihen. So wird hier im dritten Theile die erste Partie der Gesangsgruppe wesentlich erweitert und erhält namentlich das über eine doppelte Zahl von Takten sich verbreitende Motiv



dadurch weit selbständigere und sprechendere Bedeutung.

Der humoristische Schlusssatz modulirt (prima volta) nach Es dur und damit zum Anfang des zweiten Theils zurück, welcher wie der dritte Theil vollständig wiederholt wird. Wir wissen nicht, was Beethoven zu dieser strengen Gliederung im alten Sinne veranlasste, jedenfalls bedeutet dieselbe eine Abschwächung des gewonnenen Eindrucks, daher sie auch von den Quartettisten in der Regel nicht befolgt wird.*) — —

„Secunda volta" wendet sich der Satz durch E moll nach C dur und stellt hier — die Coda eröffnend — das Introductionsthema *ff* auf. Diese „Coda" zeigt von Neuem, wie ernst es Beethoven diesmal mit der Form genommen, sie entspricht als eine Art „vierter Theil" der ersten Partie des Durchführungstheiles; ideell bringt sie, was wir dort vergeblich erwarteten.

Dieselben zögernden Schritte und kühnen Modulationen des Eingangsmotives hier, wie dort (hier von C moll durch As dur nach Gis moll), derselbe Aufschrei und lang ausgehaltene Ruf der Oberstimme wie dort, hier aber in wundervollem Abschweben eine mystisch-zauberhafte Harmonienwelt eröffnend, die sich über dem ersten Motiv des Hauptthemas aufbaut! Man präge sich beim ersten Mal Hören recht diesen durch vier Takte fortklingenden, dann in der Scala herabschwebenden Ton der Oberstimme, diese Imitationen in den Mittelstimmen ein, man wird sich bei diesen wie aus lichteren Höhen dringenden Sphärenklängen voll Schmerzenswonne einer tiefen Bewegung nicht erwehren können.

Und nicht minder grossartig ist der Eindruck, wenngleich darauf jene im zweiten Theil nur nebenbei verwendeten Synkopen sich über immer demselben Accord (der verminderten Septime) riesenhaft aufbäumen bis zur wildesten Wuth, knirschend, wie ein Löwe in die angelegten Bande beisst.

Zuletzt bohrt sich der Accord in höchster Kraft förmlich in sich hinein . . . fruchtlos, vergeblich. Da gilt es einen letzten Entschluss: und aus der „Resignationsmelodie" dringt die schon im ersten Theile vernommene energische Sechszehntelfigur hervor, jetzt nicht furios, aber in sich gefestet, entschlossen und darum unwiderstehlich.

Auf dem Gipfel der Bewegung erscheint triumphirend das Hauptthema, seine erste Hälfte wahrhaft monumental *fortissimo*,

*) Mit der Wiederholung des ersten Theils, welche die Florentiner in ihren Aufführungen stets verpönten, hat es eine andere Bewandtniss; dieser erste Theil enthält die Elemente aller späteren Durchführung, kann also nicht genug eindringlich gefasst werden, und dazu dient eben die Repetition. Dagegen eine Durchführung zwei Mal zu hören — ist wohl des Guten zu viel.

die zweite — das Sechszehntelmotiv — wie ein letztes Grollen verhallend. Das Ziel ist endlich — wenn auch in elfter Stunde erst — erreicht worden: das sagt uns dieser leise und dabei doch so hochpathetische Ausgang des ersten Satzes von Beethoven's E moll-Quartett.

Dem überwiegend realistisch-leidenschaftlichen ersten Satze des E moll-Quartetts folgt nun ein in den erhabensten idealistischen Vorstellungen und Gefühlen förmlich untertauchendes Adagio, ein wunderbarer Hymnus, tief religiös und doch irdisch gluthvoll, ein Tonstück langathmig, überschwänglich, seine Perioden nicht fest abschliessend, sondern stets durch Ueberleitungsaccorde verbindend; mit Einem Worte eine jener „unendlichen Melodien", wie sie in Beethoven's zweiter Schaffenshälfte immer häufiger auftreten und direct auf R. Wagner weisen. Laut Mittheilungen des mit Beethoven intim vertrauten Geigers Holz (Mitglied der berühmten Quartettgenossenschaft Schuppanzigh) hat der Meister die Anregungen zu diesem merkwürdigen Satze in einer hellen Sternennacht empfangen, als er sich einsam in den Saatfeldern bei Baden (nächst Wien) erging. Eine nüchtern-verstandesgemässe Kritik im Sinne des Beethoven-Biographen W. Thayer, welcher auch bei den tiefsten Inspirationen der Meister Alles in das prosaische Licht des Tages „kritisch-kalt" gestellt sehen will, mag Holz' Mittheilung bezweifeln, sie vielleicht belächeln. Zugeben aber wird sie müssen (wenn sie überhaupt die volle Wirkung Beethoven'scher Musik zu empfinden vermag), dass auf einen phantasievollen Menschen der Eindruck des in Rede stehenden Beethoven'schen Adagios und der einer wundervollen Sternennacht sehr verwandten Charakters sind.

Das Colorit unseres Adagios ist ein zauberhaftes und dabei tief gesättigtes, nicht nur die langathmigen, in einander überfliessenden Perioden bewirken dies, sondern auch die heiss brütenden Accorde und die eigenartige charakteristische Führung der Instrumente, u. A. des Violoncells wiederholt in den höchsten Chorden, dadurch einschneidend, nervös aufregend: eine Tonlage, zu der sich Beethoven in seinen grossen Werken nie um des äusseren Effectes willen, sondern stets nur aus ganz besonderen inneren Gründen — hier eines überschwänglichen Empfindungsdranges — entschliesst.

Der Meister beginnt sein Adagio, dem er (in italienischer Sprache) die Vortragsbezeichnung „mit tiefster Empfindung" vorsetzt, mit einer Art Choral:

Molto Adagio.
(Si tratta questo pezzo con molto di sentimento.)



welcher in den nächsten acht Takten in die drei Unterstimmen verlegt, in der ersten Geige aber ausdrucksvollst figurirt wird, in der Weise, wie es Beethoven besonders in seinen letzten Werken (dadurch die Melodie unendlich steigernd) zu thun pflegt. Die zweite achttaktige Periode endet mit einer neuen Staccatofigur der Primgeige, zu welcher (einen Takt später) die zweite Violine eine Art Fortsetzung des hoch-ernst erhabenen Hauptthemas intonirt, weniger sublim, aber milder, lieblicher, als dieses,

2. Viol.


(Viola:)

etc.

Viola und Primgeige nehmen die Melodie auf, dann schliessen sich alle Instrumente zu einem neuen, energisch rhythmisirten, aber nach *forte*-Eintritt sofort in das schüchterne *piano* zurückfallenden Gedanken, der erst allmählich zur vollen Kraft und Intensität erwächst: man könnte ihn das Motiv der Glaubensstärke nennen.



(Man beachte in dem dritten Takte des letzten Notenbeispiels, wie durch die einfache Mollwendung im ausserdem hoch geführten Violoncell der Ausdruck plötzlich heiss und inbrünstig wird: solche Stimmungsveränderung mit einfachsten Mitteln: das ist Beethoven's Element.) Die schmerzliche Inbrunst oder Zerknirschung des letzten Taktes war aber nur ein Moment, sie muss gesteigerter Zuversicht weichen, die sich (zwei Takte später) in dem prächtig heldenhaften Motiv der Unterstimmen





ausspricht, während die Führerin der Tongedanken, die Primgeige, sich frei und kühn in Einem Zuge „zu den Sternen“ aufschwingt, um dann wohlig und graziös (wie erquickt) wieder niederzutauchen: das Ganze ein Bild glückseliger Stimmung.

Nun vereinigen sich alle Instrumente zur glanzvollsten Aussprache des Heldenmotivs, das aber schon nach zwei Takten verklingt und zu folgender höchst merkwürdigen Partie des Satzes führt:



etc.

Der Tondichter scheint hier gespannt nach einer Richtung hin zu horchen, woher diese seltsam monoton herausklagende Stimme (natürlich der Viola!) dringt (ist es „innere Stimme“ oder, wenn wir das Bild der Sternennacht festhalten, irgend eine „räthselhafte Erscheinung?“), und während die Klagefigur gleichmässig forttönt, vereinigen sich die Geigen zu süssestem Liebesaccent und blüht gleichzeitig im Violoncell (in dessen höchster und darum intensivst wirkender Lage) ein innigster Gedanke (in Triolen) auf — also hier drei Melodien —; die Primgeige nimmt die Triolenfigur auf, während die Unterstimmen wie einen fernen Gesang das Hauptthema (oder eigentlich eine neue, demselben entnommene Melodie)

ertönen lassen; und nun legt Beethoven in diese so einfach auf- und abgleitende Triolenfigur seine ganze Seele, seine Phantasie schwebt, ganz von der hehren Poesie des Moments erfüllt, in lichten Höhen! — Und hier, wo dem Meister das Herz so voll ist von der Stimmung, für die er den überzeugendsten Ausdruck gefunden, kann er gar nicht enden: durch volle elf Takte breitet sich die Triolenfigur aus (S. 56 der Part.), in der ersten Violine, durch zweite Geige und Viola zum Violoncell absteigend und wieder in die höchste Discantlage der Primgeige aufschwebend, zuerst zu dem sanften neuen Choralthema, dann zu vollen Accorden der Partner, endlich einzig nur zu dem ruhig ausgehaltenen (Dreiklang, ganz zuletzt) Dominantaccord von H dur; immer inniger und verklärter und spannender, gleichsam der Zauberfaden, an dem der grosse Magier die Herzen der Hörer fortzieht, weit weg aus dem prosaischen Kerzenlicht des Concertsaals in die Gefilde besserer Welten.

Die himmlische Periode — durch elf Takte, oder wenn man will, deren 13, war sie wahrhaft „unendliche Melodie“ — mündet in das über vier Takte ausgebreitete Schlussthema: es spricht wunderbare Ruhe aus.



In demselben Sinne, ruhig und andachtsvoll, nur durch einen Triller in der Primgeige freudig geschwellt, schliesst sich hier — noch immer auf H dur — das Hauptthema an. Aber so leicht soll es dem Tondichter nicht werden, die süsse Ruhe behauptet sich nicht, auch die „Schrecken der dunklen Nacht“ fordern ihr Recht an den einsamen Wanderer.

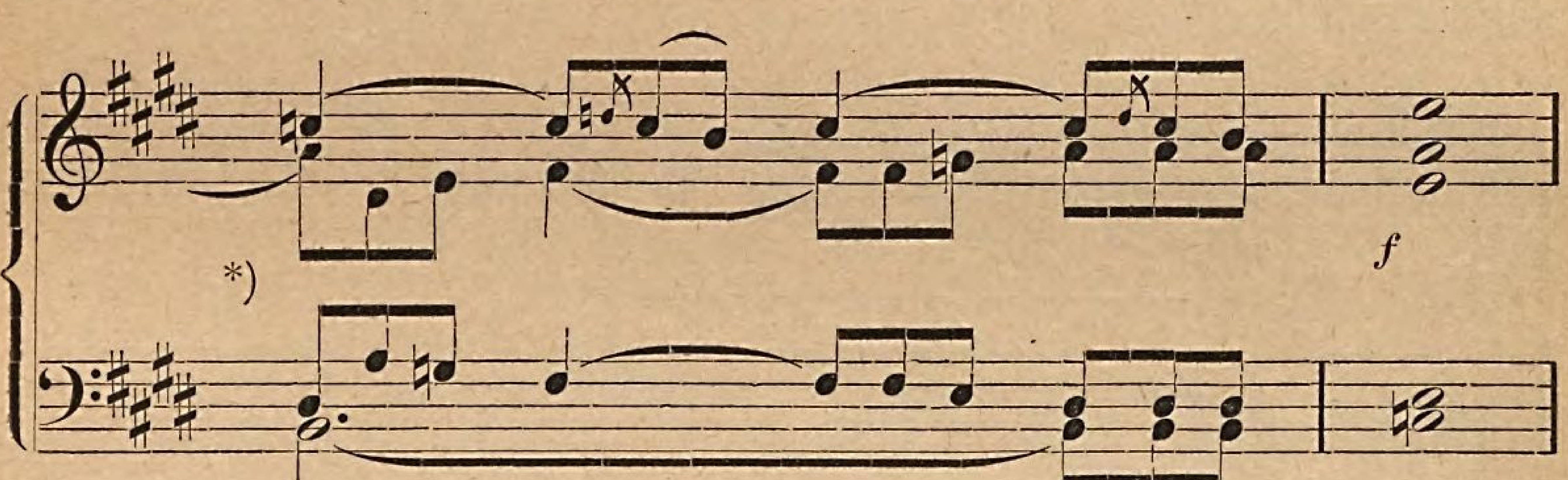
Das Hauptthema wendet sich in einfach-genialer Modulation durch H moll nach D dur, und hier geht es mit einem grandiosen Zuge der Primgeige (Scala auf der G-Saite durch drei Octaven) in die Tiefe — ins „nächtige Reich“.

Zwar wird in dem nun entschieden erreichten D dur vorerst das „Thema der Beruhigung“ ergriffen, aber es trübt sich dieses sofort nach D moll, wendet sich nach B als Ueberleitung zu G moll, und hier — verfinstert sich plötzlich völlig die Scene. Schwarze Schatten steigen auf (in Gestalt von neuen unheimlichen Triolenfiguren *pp* kanonisch und in chromatischer Folge), während das

Violoncell das erste Motiv des Hauptthemas gleichfalls chromatisch immer um einen halben Ton weiter wälzt: schwerste Seufzer, die aus dem Grabe zu kommen scheinen:



Die Triolenbewegung wird drängender (S. 57, 4. Syst. der Part.), sie zieht auch das Violoncell in sich hinein, das reisst sich stolz empor und stürzt wieder zur Tiefe und bäumt sich auf, bis ein gewaltiger Aufschrei — und sei es der „Ruf zum Tode“ —





dem gepressten Herzen Luft macht.

Dann scheint die Bewegung in langgezogenen Klagetönen (an die ersten Takte des viertletzten Notenbeispiels anknüpfend) völlig zu ersterben, doch unmerklich wendet sich der Satz ins Hauptthema, den Anfang zurück. Woher kam das? Was war

*) Der unmittelbar vorhergehende Takt diesem in 1. Violine und Violoncell ganz gleich.

das Alles? möchte man da wie so oft bei Beethoven ausrufen, gebannt unter den Zauber seines Genius. Ein nüchterner Theoretiker wird einfach antworten: Nichts Anderes, als der Durchführungstheil der auch hier — wenngleich überaus frei — angewendeten Sonatenform. Denn was nun folgt, entwickelt sich möglichst analog dem Verlaufe des Adagios vor Eintritt jener geisterhaften Triolenepisode. Allerdings weist dieser dritte Sonatentheil des wunderbaren Stückes sehr bemerkenswerthe Modificationen auf. Das Hauptthema wird gleich anfangs (diesmal im Violoncell) figurirt und erscheint durch die veränderte Führung der Mittelstimmen (nur aus der Primgeige strömt die Melodie) um Vieles belebter. Die erste Triolenpartie des ersten Theiles (die zwei letzten Takte des viertletzten Notenbeispiels) wird im dritten Theile erst recht „unendliche Melodie“, da sie hier — als ginge dem überschwänglichen Gefühle der Athem aus — zuletzt in volle (verzögernde) Viertel ausströmt und auch dann noch nicht mit dem erwarteten Dreiklang, sondern mit einem Ueberleitungsaccord (Dominantaccord von A dur) abschliesst — also ganz die Wagner'sche Weise —





und hier in A (nicht in E dur) das Beruhigungsthema bringt. Nachdem dasselbe in A durch vier Takte seltsam zwischen Dur und Moll geschillert*) und sich in den nächsten vier Takten entschieden auf E dur niedergelassen, treibt und drängt Alles noch einmal zum Hauptthema, welches jetzt, so kräftig und grandios

*) Unter Zutritt eines dem Hauptthema entlehnten „festen Gesanges“ in den Oberstimmen.

es nur den vier schwachen Instrumenten möglich ist, mit schärfster, energischster Accentuirung, wie ein David'scher Psalm, ein „unantastbar biblisch Wort“, herausgeschmettert und bekräftigt wird; dann — nachdem Alles gesagt — leitet eine voll befriedigt niederströmende Sechszehntelscala der Primgeige (wie verschieden von der den merkwürdigen Durchführungstheil eröffnenden!) zum Beruhigungsthema zurück, welchem (in E mit flüchtigen Wendungen nach der Septime von A) die nächsten sechs Takte ganz gehören. Unversehens wandelt sich die „Triole der Beruhigung“ in die „Triole der Verklärung“ (aus dem fünftletzten Beispiel) und leitet die Letztere — jetzt selbst erhabenster Ruhe voll — den Meister heim. Von Stimme zu Stimme gleiten diese Triolen leise und leiser nieder, zuletzt im Violoncell verhallend. Wenn dann die Quartettisten ihre Instrumente aus den Händen legen, ist Einem, als hätte man ein ganzes Jahr — wundervoll geträumt.

Einen eigenthümlichen Charakter hat der nicht Scherzo, noch Menuett, sondern einfach „Allegretto“ überschriebene dritte Satz des E moll-Quartetts. In der That ist hier im Ganzen weder der specifisch Beethoven'sche sprühende Humor*), noch weniger die theils gemüthliche (Haydn), theils graziöse (Mozart) Tanzweise der Vorgänger zu finden, eher erscheint dieses Allegretto in seiner edelsentimentalen und zugleich coquett-chevaleresken Haltung wie eine Vorahnung der Chopin'schen Mazurka.

Die fremdartig fesselnde Wirkung des Tonstückes beruht, wie schon die ersten Takte zeigen,

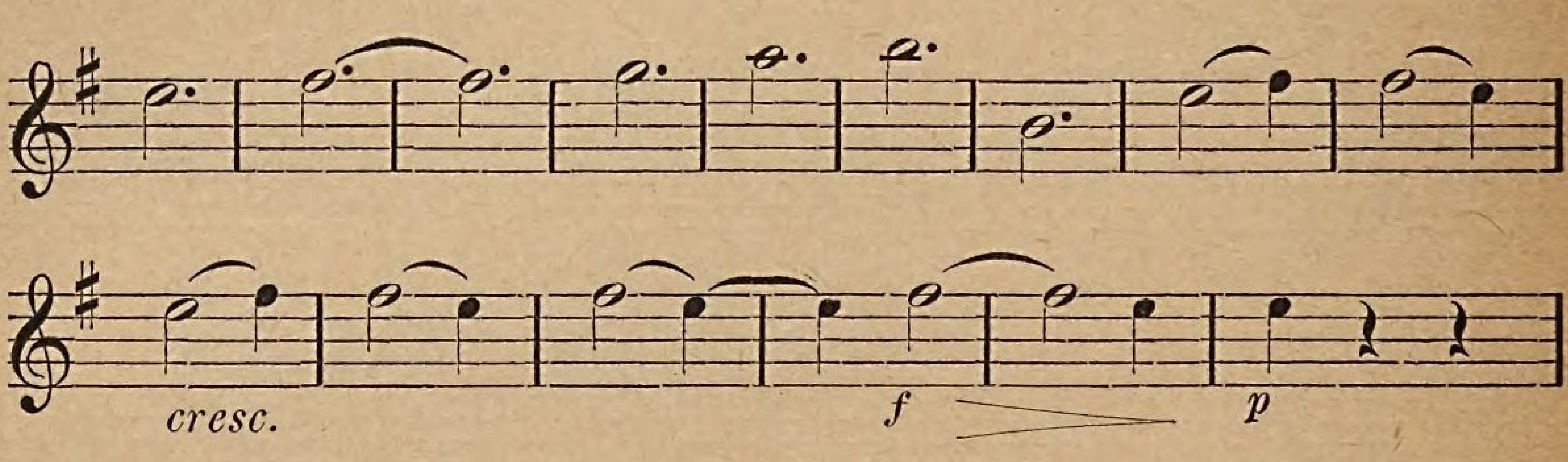


*) Vielleicht die Fdur-Fortissimostelle des zweiten Theils ausgenommen.

hauptsächlich auf der consequenten und dabei doppelartigen Betonung jedes zweiten Taktviertels: nämlich von der Tiefe zur Höhe und gleich darauf umgekehrt. Ausserdem erscheint dasselbe zweite Taktviertel consequent durch einen Punct um die Hälfte seines Werthes verlängert. — Der erste Theil des Allegrettos wird wiederholt, der zweite eröffnet mit schmerzlichem Ausdruck in G moll, modulirt nach A moll und nimmt vom Eintritt des F dur *(forte)* humoristische Färbung an, ja es trifft uns ein voller Blitz Beethoven'schen Humors, wenn vier Takte später bei anwachsender Tonstärke das Motiv in die tiefen Stimmen verlegt wird und hier muthvoll heraufpocht, aber nur, um sich gleich wieder in



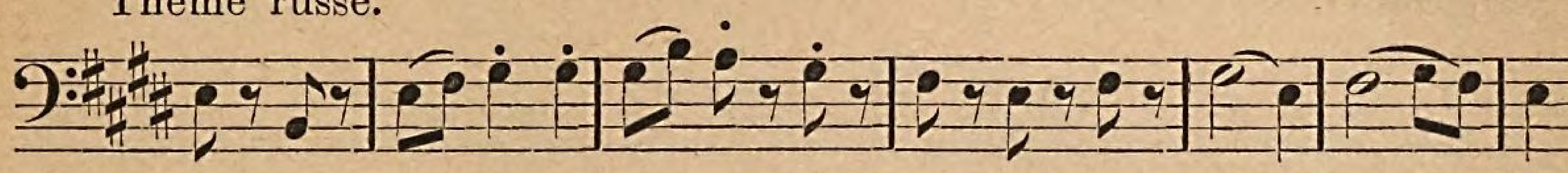
E moll grollend einzubohren. Weiter gewinnt das sentimentale Element die Oberhand (trotz der nochmals wiederkehrenden humoristischen — oder zornmüthigen? — Episode), und der Meister schwelgt förmlich in „süsser Melancholie", wenn er am Schlusse zu dem (in der Primgeige) herableitenden capricciösen Grundmotiv einen ganz neuen, selbständigen Gesang des Violoncells fügt, erst



leise, dann immer lebhafter und eindringlicher, zuletzt doch wieder *piano* verhallend. — Man empfindet den wehmüthigen Zauber der Stellen freilich erst, wenn am Violoncell ein Künstler wie F. Hilpert (der Meisterbass des Florentiner Quartetts) sitzt, dessen Vortrag — allerdings auch sein Instrument — uns gerade hier immer unübertrefflich vorkam.

Einen eigenthümlichen Gegensatz zum Hauptsatze des Allegrettos bildet das Alternativ („Maggiore“ genannt, eine Ueberschrift sonst nur in Beethoven's frühesten Werken vorkommend) — in welchem eine russische Volksmelodie seltsam gleichförmig (nämlich

Thème russe.



das Motiv immer zuerst in der Tiefe in E dur, dann in der Höhe in H) und dabei wahrhaft unermüdlich durchgeführt wird, vom letzten Drittel an immer reicher und vollstimmiger, zuletzt als köstlicher Kanon (S. 64 der Part.); man möchte diesem meisterhaft gebildeten Tongewebe das Motto vorsetzen: „Nur getrost, nicht verzagen, was immer da komme.“ Aber die Melancholie siegt für diesmal, dessen belehrt uns der wunderbar wehmüthige unmittelbare Schluss des Alternativs (das Schlussmotiv des russischen Themas — dessen zwei letzte Takte — verklingend in E moll), welcher nach der üblichen Form den Hauptsatz (Allegretto in E moll) zurückführt. Dieser Hauptsatz soll nach Beethoven's Vorschrift (ohne Detailrepetition) wiederholt, dann das Alternativ gleichfalls wiederholt und zum Schluss noch einmal der Hauptsatz gebracht werden.

Beethoven zeigt sich also hier, wie im ersten Satze mit den Wiederholungen, gewissermaassen unersättlich. Die Form HS—Alternativ—HS—A—HS beginnt um diese Zeit überhaupt in Beethoven's Scherzi und dem, was an deren Stellen steht, herrschend zu werden. Wir erinnern an die B- und A-Symphonie, das F moll- und Es dur-Quartett (Op. 74). Besonders liebt es der Meister, den Hauptsatz erst mit den Detailwiederholungen (B-Symphonie), dann ohne diese, zuletzt verkürzt zu bringen, später noch gewöhnlich mit einem überraschenden Schlusse (7. und 9. Symphonie, Es-Quartett Op. 127). —

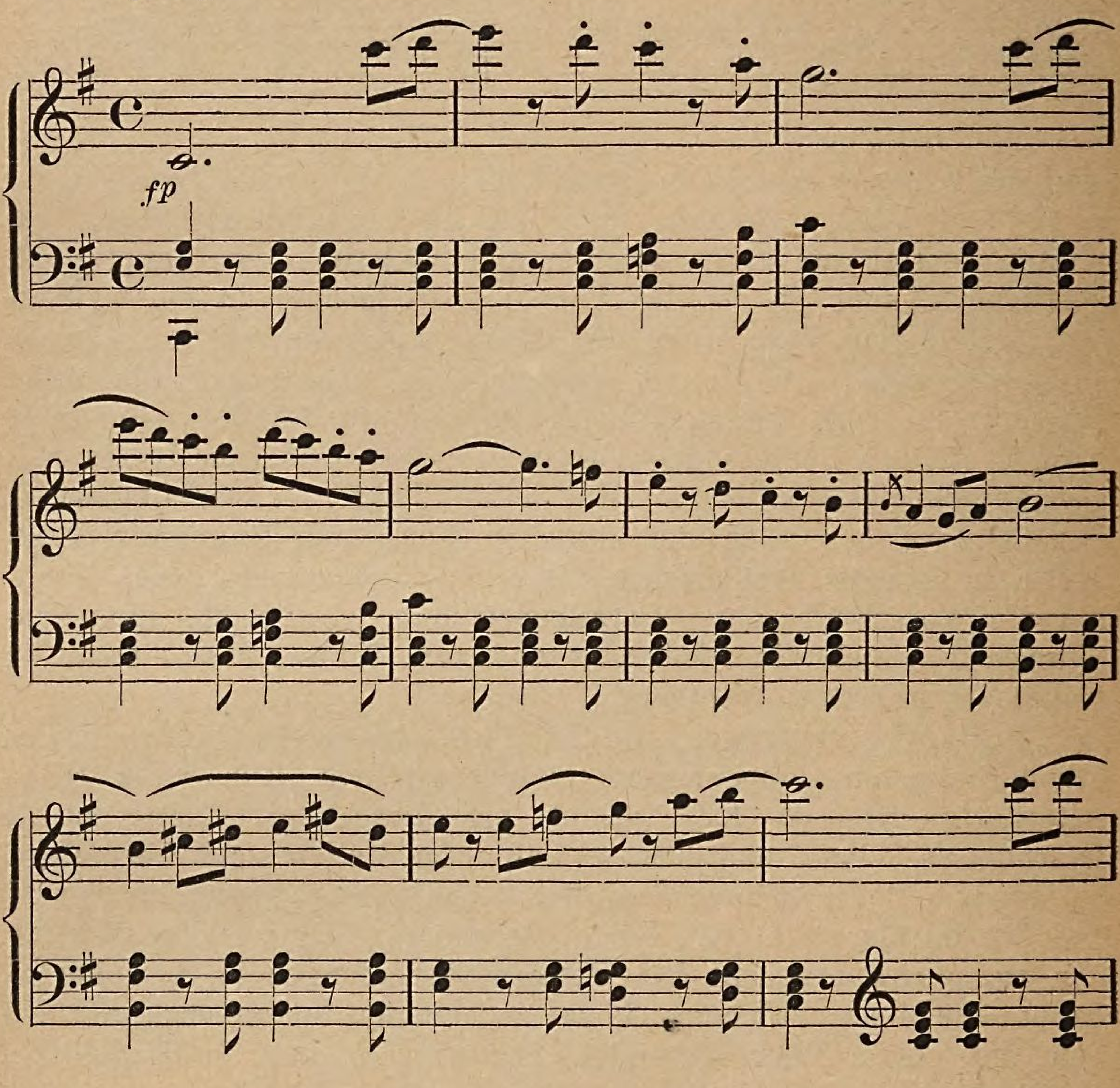
R. Schumann hat für seine Scherzi die Beethoven'sche Form acceptirt, nur gewöhnlich mit der Modification*), dass er allerdings den Hauptsatz drei Mal bringt, statt der Wiederholung des Alternativs aber zwei Trios (Alternative) einschiebt: B- und C-Symphonie, Clavierquintett u. s. w.

Wenn der echt Beethoven'sche Humor im ersten und dritten Satze des E moll-Quartetts nur momentan und wie durch einen Schleier hervorblitzt, so feiert er dagegen in dem Finale (dem

*) welche übrigens schon im frühesten Beethoven vorkommt (Es-Quintett Op. 4 z. B.), dann wieder vom Meister aufgegeben wurde.

grossartigsten und glänzendsten, welches die Kunstgattung bis dahin gesehen) seinen Triumph.

Da wird gleich anfangs höchst unerwartet der Dreiklang von C dur ergriffen, aus welchem wie auf einen Zauberschlag der „Freudenquell, wunderhell“ — das untenstehende Prachtthema — hervorspringt.



Man wird gut thun, sich diese zehn Eingangstakte wohl zu merken, da aus beinahe jedem einzelnen derselben später die interessantesten Folgerungen gezogen werden. Das Thema hat sich (Takt 7) nach E moll getrübt, stürzt aber zwei Takte später um so freudiger und muthvoller nach C dur zurück. Dieses immerwährende Drängen nach der Tonica von C (als einer doch für die Grundtonart des Quartetts fremden Note), dieses — man möchte fast sagen „demonstrative“ — Beharren in Vorbereitendem, nicht endgiltig Abschliessendem, ist ein Hauptcharakteristicum dieses Finales und für die eminent humoristische Wirkung desselben entscheidend.

Von dem jüngst erreichten C dur an (Takt 10 des letzten Beispiels) nimmt der Satz seinen Gang wie von Anfang auf, drängt dann wieder von E moll nach C dur, verzögert aber den unmittelbaren Eintritt dieses C dur um folgende vier, höchst muthwillige Takte, ein in Töne übersetztes: „Trotz Alledem und Alledem" — (unmittelbar an Takt 8 des letzten Notenbeispiels anschliessend):



Nach diesen Verzögerungen eintretend, erlangt das schon früher erwartete Hauptthema jedesmal einen kraftvolleren, energischeren Charakter.

Beim vierten Eintritt (wieder aus den Verzögerungstakten durchgedrungen) belebt sich schon im fünften Takte (man denke immer an das vorletzte Notenbeispiel) die zweite Geige zu einer nachahmenden Figur, und bei dem im 7. Takte erreichten E moll verweilt jetzt der Meister (als kehrte er hier erst sein wahres Gesicht heraus) 15 Takte in diesem Ton, wir vernehmen hier (Primgeige hat allein die Melodie) in Entwickelung des 7. Thema-



taktes die erste der grossen, stürmischen Steigerungen, an denen dieses Finale so reich ist.

Nach dieser ersten leidenschaftlichen Steigerung breitet sich die Bewegung in vollen Achteln in der ersten Geige aus, während das Hauptmotiv eigensinnig in der Secondvioline niederblitzt. Nun aber ergreifen die Unterstimmen das Wort, und zwar mit dem im neunten Takte des Anfangsbeispiels unseres Satzes enthaltenen Motive. Das so



metamorphosirte Motiv treibt frisch und leicht in die Höhe, dort von der Primgeige aufgenommen, während dazwischen in köstlicher Gegenbewegung die zweite Violine das Hauptmotiv (Takt 2 des Anfangsbeispiels) niedergleiten lässt. Die Bewegung des anderen Motivs stockt mit einem Male, und es wird nun das zweite Hauptthema (in H moll) eingeführt:



eine echte Quartettmelodie, dabei aber seltsam zwischen den Stimmungen schillernd: trübe durch die Molltonart, dagegen humoristisch gefärbt durch den leicht beschwingten, gefälligen Rhythmus, etwas grillenhaft und dadurch noch humoristischer in der zweiten Hälfte durch den systematisch wechselnden Abschluss des Gedankens, bald ab-, bald aufsteigend. Die (genau achttaktige) Melodie wird sofort von den Unterstimmen in Doppelgriffen aufgenommen und von den Oberstimmen Takt für Takt durch die reine Gegen-

bewegung beantwortet. Dann durch vier Takte wieder Stockung, ein Moment der Ruhe, thematisch aus dem Motiv des vorletzten Notenbeispiels entwickelt. Jetzt aber beginnen die Stimmen mit demselben Motiv (das ursprünglich keinen anderen Zweck hatte, als zum ersten Hauptgedanken zurückzuleiten: man halte immer Takt 9 des Anfangsbeispiels fest) ein reges, luftiges Treiben, und zwar durch volle achtzehn Takte, immer *pp* dieselben drei Noten wiederholend (erst h cis d, dann h c d, dann d e f): es gilt, sich vom H moll zu befreien und in dem angestrebten C dur einen möglichst effectvollen Wiedereintritt des Hauptmotivs einzuleiten, das sodann auch wirklich (den saft- und kraftvollen Ton eines Laub, Joachim, Hellmesberger, Heckmann etc. vorausgesetzt) geradezu elektrisirend wirkt. So ergötzlich und interessant diese Partie des Satzes ist, völlig neu ist sie nicht. In ähnlicher Weise hat ja schon Papa Haydn die jedesmalige Rückkehr seiner populären Tanzmotive vorbereitet und dadurch dem Publicum ein bewunderndes „Ah“ entlockt. Man denke, um ein dem Beethoven'schen sehr verwandtes Beispiel zu wählen, an das Finale der Haydn'schen (grossen) B dur-Symphonie. Uebrigens liebt Beethoven gerade in der Schaffenszeit der Rasumoffsky-Quartette sehr diese „luftigen Vorbereitungen“: die ersten Sätze der B dur-Symphonie, der C-Sonate Op. 53 bieten diesfalls brillante Beispiele.

Zu unserem Finale zurück, so verfolgt dieses vom Neueintritte des Hauptthemas an den anfänglichen Gang, nur dass sich gewisse Momente (z. B. das muthwillige Pochen auf der Dominante h, mit anschliessendem unwiderstehlichen Durchbruch nach C) hier noch charakteristischer ausprägen. Eine wesentlich neue Physiognomie erhält der Satz erst mit dem 38. Takte seit Wiedereintritt des Hauptthemas.

Der vierte Takt des Anfangsbeispiels (resp. dessen „Figureninhalt“) wird jetzt als Motiv benutzt und mit einem festen Gegensatze (in ganzen, dann halben Noten) durch 24 Takte grandios, immerfort heroisch vordringend, durchgeführt. Auf dem erreichten B dur-Dreiklange tritt das Hauptmotiv ein, *pp*, wie scherzhaft fragend: was war denn das? — Das geht nun, durch sieben Takte, so harmlos-spielend hin, da mit dem achten Takte — fällt dem Meister in seiner unerschöpflichen Entwickelungskraft auf einmal ein, den bisherigen springenden Rhythmus des Hauptmotivs



in den energischer gefesteten



zu verwandeln und mit dem hierdurch (erst im Bass) gewonnenen Motiv



sofort eine ganz neue streitbar-prächtige Durchführung anzubahnen, welche wahrhaftig das Bild eines hitzigen Kampfes von Giganten, Mann an Mann, gewährt. Die Achtel des letzten Motivs gehören zugleich einem früheren Motiv (dem emportreibenden aus Takt 9 des Anfangsbeispiels) an; richtig löst dasselbe nun in seiner bereits bekannten, für die Durchführung gewählten Umgestaltung das „Streit“-Motiv (wenn das Wort gestattet ist) ab und führt sodann (in grossartigerer, kühnerer Entwickelung, als früher) wieder zum zweiten Hauptthema, das jetzt im Grundton des Quatuors, auf E moll, eintritt.

Das zweite Hauptthema breitet sich hier nicht, wie anfangs, über 16 Takte, sondern über die doppelte Anzahl derselben aus, durch die scharfen gebieterischen Einbrüche nach F dur, die dennoch den jedesmaligen Rückfall nach E moll nicht hindern können, seinen (ursprünglich nur leise durchschimmernden) humoristischen Charakter aufs Schärfste ausprägend. Dann folgt wieder jene launig-capricciöse summende und schwirrende Vorbereitung des Hauptthemas von früher, nunmehr volle 24 Takte einnehmend, durch das eigensinnigere Beharren frappanter, Beethoven'scher. Die (im Ganzen 18taktige) Periode des wieder eingetretenen Hauptthemas schliesst mit der ersten leidenschaftlichen Steigerung von früher, diese Letztere wie zu Anfang mit der fluthenden Achtelbewegung der ersten Violine (unter gleichzeitig energischer Zeichnung des Hauptmotivs durch die Secondgeige).

Von einem echt Beethoven'schen Laufe eingeleitet, nimmt nun in voller Kraft das Hauptmotiv das Wort, in der Primgeige ab-, im Violoncell aufwärts streichend, nach sieben Takten wandelt es sich unversehens in das modificirte Motiv (des letzten Notenbeispiels), vier Takte weiter aber (Alles geschieht wie „im Fluge“) das Terrain einem bisher noch nicht als Motiv gebrauchten Gedanken überlassend, welcher kein anderer, als der Noteninhalt des achten Taktes unseres Anfangsbeispiels. Auch dieses „neueste“ Motiv wird mit Beethoven'scher Energie durchgeführt, in der Stärke allmählich abnehmend; das geschieht in den Unterstimmen, während die Primgeige sich (in Halbnoten) leise herabsenkt, tiefer und tiefer, bis der Satz ganz zu verklingen scheint. . . .

Da aber tritt von Neuem, noch leise *pp*, aber in energischster Rhythmik, das Hauptmotiv heran, eigenthümlich mit dem meta-

morphosirten Motiv (letztes Notenbeispiel) combinirt oder verwachsen, sodass aus Beiden eigentlich ein drittes, unwiderstehlich vordringendes Motiv entstanden ist. Die Elemente dieses Schlussmotivs trennen sich, sie wirbeln auch wieder in einander (man sehe die höchst interessante Stimmführung S. 74, 2. Syst. der Part.); grosse Steigerung, die zu einem zornigen Abbruche auf *f* führt; spannungsvolle Pause, dann das Motiv aus Takt 8 des Anfangsbeispiels, ergebungsvoll-beruhigend, nach E moll zurückleitend. — Neue unmuthige Wendung des Schlussmotivs nach *f*, neuer Abbruch, neue Pause und darauf Eintritt des beruhigenden Motivs, wie früher, doch löst sich dieses weiter in eine eigenthümlich enharmonische Harmonienfolge (Halbnoten: F dur, Es dur, Ges-dur etc. — Viertel und Achtel: die verschiedenen Accorde von E moll) auf; der Rhythmus scheint hier (S. 74 der Part., Syst. 3, 2 letzte, System 4, 2 erste Takte) man möchte sagen: Mozartisch zahm werden zu wollen, aber gleich darauf bewegt er sich wieder zu mächtigster Brandung, aus welcher dann in vollster Pracht noch einmal und zum letzten Male das ganze Hauptthema in C hervorspringt, sich nach E moll zurückwendet und hier mit der feurigen Anfangssteigerung den Satz — schliesst? — dies noch nicht, denn der so mannigfach umgangenen Grundtonart des Quartetts und dem Hauptmotiv des Finale selbst (Takt 2 des Anfangsbeispiels) muss noch ihr volles Recht werden. Dies geschieht hier in einem kurzen Schlussprestissimo (Più presto) von 27 Takten, lediglich über das Hauptmotiv resp. dessen Rhythmus gebildet, in kolossaler Steigerung, sodass dem Hörer fast der Athem ausgeht. Nie zuvor und auch kaum später ist für Streichquartett etwas Feurigeres, Glänzenderes geschrieben worden, als dieser unmittelbare Abschluss des E moll-Quartetts; was das Prestissimo des C moll-Quartetts gewissermaassen nur ahnen liess, ist hier im E moll-Quatuor zur überwältigenden Erfüllung gebracht.

Es ist interessant, zu beobachten, wie sich Beethoven in den drei Quartetten Op. 59 von Werk zu Werk zu immer grösserer Objectivität herausarbeitet, wie er zugleich mit immer deutlicherem Bewusstsein der in ihm liegenden künstlerischen Macht, seines unbegrenzten Gestaltungsvermögens schreibt. Nachdem er im Finale des E moll-Quartetts den Gipfel des bisher in einem Quartett vorgekommenen Effectes erreicht hatte, hatte sich in ihm die Vorstellung festgesetzt, womöglich diesen grandiosen Effect noch zu überbieten: warum soll denn ich, der „Generalissimus der Tonkunst“ (wie er sich humoristisch manchmal nannte), nicht mit den vier Geigeninstrumenten eine wirkliche Symphonie herstellen können — ein Anderer möchte freilich vor solch löwenmuthigem Beginnen zurückschrecken, aber ich, der Beethoven des E moll-Quartetts, ich werde nun den Leuten einmal zeigen, welche Kraft,

Bayerische
Staatsbibliothek
München

welche Macht in dieser scheinbar nur zu geistreichem Spiele erschaffenen Kunstgattung eigentlich liegt.

Sprachs, oder dachte sichs wenigstens, und schrieb das grosse

C dur-Quartett Op. 59.

Oesterreichische Musiker haben dem Werke die Bezeichnung „Helden-Quartett“ gegeben, ihm unter den Quartetten dieselbe Stellung eingeräumt, wie der „Eroica“ unter den Symphonien. In der That ist die Stimmung der Ecksätze des C-Quatuors eine ausgesprochen heroische, an Glanz möchte aber das Finale von Op. 59 (No. 3) noch Jenem von Op. 55 voraus sein. Marx vergleicht das Quartett mit der C moll-Symphonie und nennt es (dabei vorzüglich die Einleitung und das Andante berücksichtigend) „eines der getreuesten Abbilder seines Schöpfers, jenes Mannes, der in der Nacht seiner Einsamkeit so tief in den Abgrund alles Daseins hinabgeschaut und sich so mannesstark wieder aufgerichtet hat“.

Schon die Einleitung (wir folgen hier Marx’ verständnissinniger Analyse, soweit sie nicht — wie leider so oft! gerade vor den entscheidendsten Momenten schweigend stehen geblieben) — schon die Einleitung also stellt ein Argument zu oben aus-

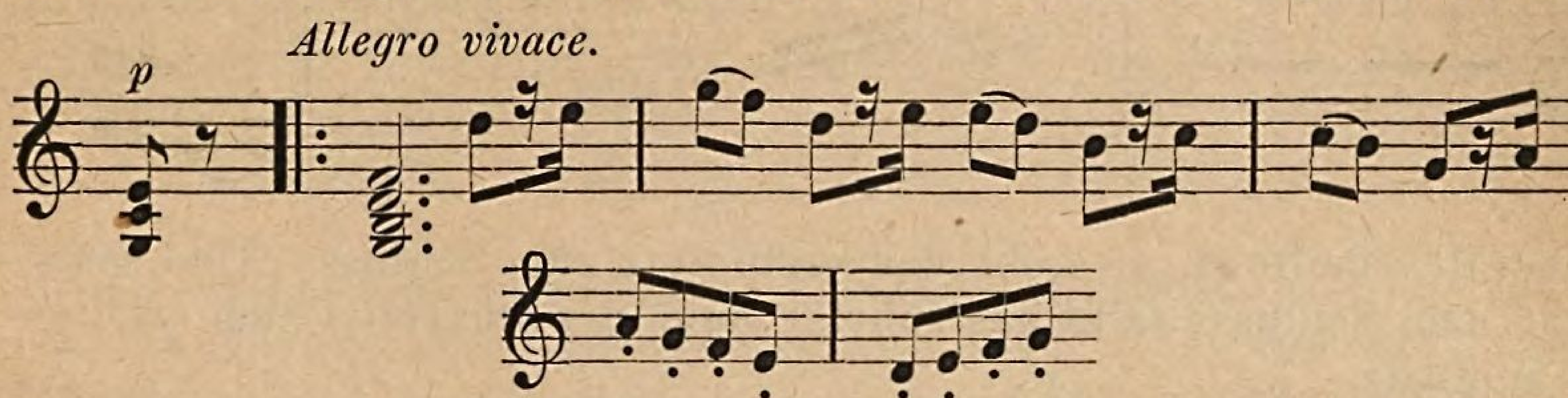


gesprochener Ansicht. Vom scharfen Einsatz, fern vom künftigen Hauptton, irrt und tastet die Harmonie wie in tiefem Dunkel

valtlos umher, verlieren sich die Stimmen von einander bis zu hier Octaven weit, bis sie sich zuletzt auf

H—as—d—f
und H — g — d—f

näher an einander schliessen und elastisch und fest, aber noch leise — als wagten sie sich nicht vor — in das Allegro vivace

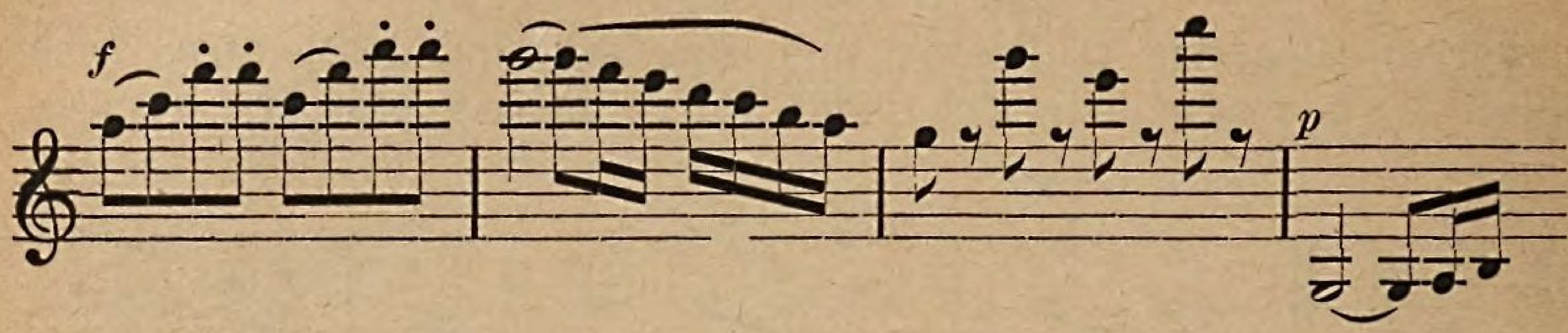


treten. Es ist die erste Geige, die ganz allein gelassen das scharf und genau gezeichnete Thema des Hauptsatzes vorträgt und ähnlich, aber schon freieren Wesens, in D moll wiederholt. Noch fesselt Zagen und Zweifel, so anmuthvoll auch die Führerin sich hervorgewagt; statt den Hauptsatz zu vollenden, wendet sich die Harmonie nach c—e – g—b, wird also — so muss man nach der Natur dieses Dominantaccordes erwarten — nach F dur gehen, sich in der dunkleren Tonart der Unterdominante bergen. Da zerreisst ein muthiger Entschluss alle Hemmnisse und Bedenken; dieses c—e—g—b hebt und weitet sich empor zu g—h — d—f, und mit einem kühnen Zuge steht der Hauptsatz in Macht und





Freudigkeit da und breitet sich aus.*) Die Melodie, stets aus beiden Geigen in Octaven vollsaftig hervorquellend, die kühne Führerin hoch emporstrebend und in siegesstolzer Willkür



überall schaltend, so geht der erste Satz zum Schluss. Und schon auf dem Schlusse setzt das rührige Spiel des Quartetts zum zweiten Hauptsatz



an, der uns allerdings (wie ein Nachhall aus Mozart's C-Quartett) ein Bischen formell-spielig anmuthet; aus diesem harmlos-heiteren Treiben entwickelt sich aber sofort der Seitensatz (das zweite Thema) von echt Beethoven'scher Physiognomie: mild und ernst,



und dabei doch voll innerer Glückseligkeit wendet er die Stimmung unversehens zur Vertiefung und Verinnerlichung.

*) Man vergleiche mit dieser Ueberleitung von einer Introduction in den Hauptsatz die verwandte in Mozart's C-Quartett und erkenne darin die unendliche psychologische Ueberlegenheit Beethoven's. Mozart's so berühmt gewordene, rücksichtslos herbe (von Fétis „verbesserte") Einleitung steht unvermittelt neben dem darauf folgenden Allegro, man erwartet nach solch schmerzlichstem Anfang kein so harmloses (wenn auch warm beseeltes) Tonspiel, bei Beethoven ist der Durchbruch „aus Nacht zum Licht" wunderbar überzeugend gezeichnet. Noch psychologisch enger hat später Beethoven in seinem A moll-Quartett Op. 132 die Introduction mit dem Hauptsatz verbunden.

Das erste Motiv des Seitensatzes (zweites Hauptthema) wird in die Tiefe verlegt, ihm aber gleichzeitig eine den Rhythmus energisch belebende Figur der beiden Geigen (erst in Imitation, dann in gleicher Bewegung) entgegengestellt. Das führt (S. 78, Syst. 3 der Partitur) in stürmischem Anlaufe zu einem weiteren Gedanken, dessen Motiv:



leicht beschwingt von Stimme zu Stimme fliegt. — Alles, auch die ganze weitere Entwickelung bis zum Abschlusse des ersten Theiles, trägt den Charakter eines muthvollen, glänzenden Kampfspiels; es sind dieselben Ringkämpfe (der Quartettstimmen!), welche schon Haydn und Mozart (man denke an das Kaiserquartett und Mozart's C-Quartett) ihre Kräfte üben liessen, allerdings sind aus den Knaben und Jünglingen von damals bei Beethoven vollkräftige Männer geworden.

An Formvollendung weicht Beethoven hier Keinem, man kann die einzelnen Partien eines Satzes nicht schärfer, plastischer sondern, als es im ersten des Helden-Quartetts geschieht.

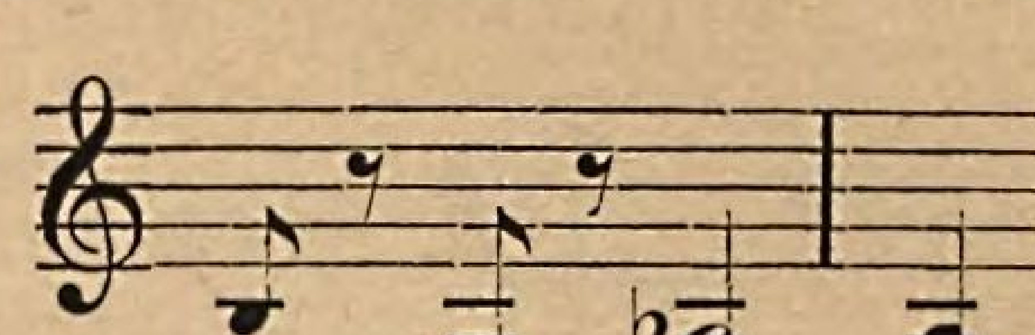
Den Abschluss des ersten Theiles vermittelt ein sehr charakteristisches Motiv:



(die Nähe der 4. Symphonie — 1. Satz — verrathend), welches, in rascher Durchführung, fünf Takte später die triumphirende Gestaltung



erhält, dann aber in höchst unvermutheter Weise auf den bedenkenvollen ersten Seitensatz zurückgreift, welcher durch vier Takte, leise, schüchtern, erst im schmerzlichsten Klageton,



2. Geige.

dann sich vom trüben Moll befreiend, auf die Wiederholung des Allegro vorbereitet. Es war sehr schwer, das glänzend heitere Tonspiel des ersten Theiles wieder an den tief psychologischen Eingang anzuknüpfen, ohne die Stimmungseinheit zu zerstören. Durch den einfachen Meisterzug der Einflechtung jener vier Takte des Seitensatzes weiss uns Beethoven mit Einem Schlag wieder in die Stimmung jener Allegro-Eröffnung zurückzuversetzen. In solcher souveräner Herrschaft über die Stimmungen (der Compositionen sowohl, wie der Hörer) ist Beethoven, wie wir schon wiederholt erwähnt, kaum jemals ein anderer Meister gleichgekommen. — —

In eine höhere Sphäre erhebt sich der zweite Theil unseres Satzes. Ihn eröffnet wieder die zögernde Figur des Seitensatzes (des zweiten Hauptthemas), welche sich hier nicht nach C, sondern nach Es dur wendet. Auf Es tritt der erste Gedanke des Allegro in der Primgeige ein, wie anfangs unbegleitet, eine Art Selbstgespräch, jetzt aber sich über eine Periode von sechs Takten (um zwei mehr als vorher) erstreckend. Die anderen Stimmen schliessen an, die fragende Figur des Gedankens wird von ihnen lebhaft erörtert, leise und heimlich wendet sich der Satz dann (durch F) nach E moll, lässt sich in choralartigen Accorden auf diesem E moll scheinbar ganz nieder (die Motivfigur klopft im Violoncell fort, verwandelt sich aber dann in ein gleichförmiges Pochen auf h), da mit einem Male reisst stürmisch F dur hinein, und voll Feuer und Glanz setzt wieder der zweite Hauptsatz (siehe Notenbeispiel) zu muthigem Tonspiel an.

Dieses spielige Treiben wird von der mild-ernsten Stimme des Seitensatzes abgeschnitten, welcher Letztere nun, und zwar in ungeahnter Weise entwickelt wird. Das Thema war wie früher (aber jetzt in F dur) zuerst in den Oberstimmen eingetreten, dann wird das Hauptmotiv desselben (nach D moll und C moll) in die Tiefe verlegt, während gleichzeitig eine leidenschaftliche Figur in den Oberstimmen erbraust. Wie ein zackiger Blitz durchfährt diese Sechszehntelfigur alle Regionen des Tonreiches, von der Höhe zur Tiefe, während sich in den Mittelstimmen dazwischen das Motiv unverrückbar fest als ein „Fels im Meere" behauptet. —

Jetzt aber (S. 81, Syst. 4 der Partitur) fassen alle Stimmen in höchster Kraft das Motiv an, Violoncell und Viola (in der Terz)





werfen es den Geigen zu (gleichfalls in der Terz); es liegt eine solche rhythmische Gewalt in dem Gedanken, dass — trüge ihn ein volles Orchester — man einen Giganten zu sehen vermeinte, der mit Felsmassen spielt.

Doch dieser höchsten Kraftanstrengung folgt ein rascher Nachlass der Kräfte, das Motiv steigt in die Tiefe hinab, die Instrumente setzen die im letzten Notenbeispiel angeführte Bewegung fort, aber leise und leiser, und da entkeimt ihnen (unmerklich, woher das kam!) auf einmal der holdeste, süsseste Gesang (S. 81 der Part., Syst. 4, vorletzter Takt), der Meister versinkt ganz in sich selbst, er sieht einmal wieder — und die Hörer mit ihm — in den Urgrund der Tonwelt hinab; es überkommt ihn, wie das Resultat lieber Erinnerungen aus längst entschwundener Zeit, unendliches Weh, das zugleich unendlichen Trost in sich trägt. Bald aber rafft er sich auf aus dem schmerzlichwonnigen Selbstvergessen, durch Verkürzung wird der Rhythmus drängender und drängender, und zugleich schwillt der Satz nach der Tonstärke hin von Neuem unwiderstehlich an, bis die Tonfluth endlich an dem Triller der Primgeige g-as wie an einem Felsen brandet, das g-as verwandelt sich in g-a, die leidenschaftliche Bewegung beruhigt sich, und während nun die Unterstimmen gleichsam als einen Rückblick auf die soeben durchfochtene Kampfesscene *pp* das zweite Motiv andeuten, bringt die erste Geige in freier Variirung (erst Sechszehntel, dann Triolen) mit sprechendem recitativischem Ausdruck den ersten Hauptgedanken des Quartetts: wir sind unvermuthet beim dritten Theile der Sonatenform angelangt, und diese Rückleitung geschah vielleicht nie eigenthümlicher, überraschender, mit einem Wort genialer, als hier.

Die freie Umbildung des ersten Gedankens (den man am besten „Vorbereitungssatz“ nennen dürfte), sowie die merkwürdige Combination desselben mit dem „Bedenk“-Motiv (d. i. dem Hauptmotiv des zweiten Themas) gestaltet auch alles Weitere bis zur Scheinwendung nach dem Septimenaccord von F hin und dem darauf folgenden glanzvollen Durchbruch nach C (zum eigentlichen prächtigen ersten Hauptsatz) — völlig neu und spannend. Mit dem „Bedenk“-Motiv legt der Meister dem normalen Gange des Satzes eigenwillig, wie um seine Kräfte zu prüfen, ernsthafte,

scheinbar unübersteigliche Hindernisse in den Weg, aber der geniale Bildner schiebt dieselben spielend bei Seite, und der definitive Eintritt des C dur und des muthvollen Hauptthemas ist nun noch viel markanter und triumphirender, als früher.

Auch der Gang des dritten Theiles unseres Quartettsatzes unterscheidet sich wesentlich von dem ersten Theile, erstlich sucht der Meister das Hauptthema (den „Triumph"-Satz) durch Belebung des Rhythmus so glänzend zu steigern, als es überhaupt den vier schwachen Streichinstrumenten möglich ist. Aus der Figur des ersten Theiles:



wird



und diese Wendung wird consequent ausgebeutet; aus den Achteln (S. 77, Syst. 3 der Partitur) werden (S. 83, Syst. 2) Triolen.

Zugleich aber ist die ganze Bewegung schlagfertiger geworden, in dem energischen Zuge, der jetzt das Tonstück erfüllt, findet der spielige zweite Hauptsatz, der im Durchführungstheil eine wichtige Rolle spielte, jetzt keine Stelle mehr. Es wird sofort zum sanft beschwichtigenden Seitensatz geschritten; dieser erhält diesmal in der schönen Gegenbewegungsstelle einen besonders



innigen Anhang und stürzt sodann (vier muthwillige Einschiebetakte rasch überspringend) noch unwiderstehlicher, als früher, drängend (man beachte den wahrhaft unbändigen Rhythmus S. 84, Syst. 1 der Part., die 3 letzten Takte) gegen den zweiten Seitensatz, von welchem an die lebhafte und glänzende Weiterführung ziemlich analog dem ersten Theile vor sich geht: wie Letzterer auf G, so schliesst der dritte Theil naturgemäss auf C.

Hier aber setzt (als Coda) ganz unerwartet — und dennoch symmetrisch-logisch: man sehe den Schluss des ersten Theiles und die Eröffnung des zweiten — zum letzten Mal das Motiv des Seitensatzes ein und scheint sich wie mit Keulenschlägen in den Grundton C einbohren zu wollen; dieses unerschütterliche C verklingt sodann — unter dem Pizzicato des Violoncell — in den Oberstimmen beinahe. . . . Aber die eigenwillige Schlussfigur



(S. 85, Syst. 4 der Part.) wendet sich jetzt nicht mehr nach C, sondern nach F, und das im Violoncell — arco — nochmals erscheinende „Bedenk“-Motiv eröffnet eine brillante Stretta, welche, in chromatischer Tonfolge unwiderstehlich aufwärts drängend, den Satz rasch seinem kraft- und schwungvollsten Abschlusse zuführt.

Die überaus wechselvolle, im Grunde alle Partien des Tongebildes organisch durchdringende Verwendung des „Bedenk“-Motivs (d. i., wie erwähnt, des Hauptmotivs des zweiten Themas) ist es, was im architektonischen Bau dieses ersten Satzes des Helden-Quartetts vor Allem auffällt. Ein ähnliches Motiv gebraucht Haydn im ersten Satze des letzten Quartetts, das er geschrieben, des so ernst-weihevollen in B dur. Aber freilich ist Beethoven's Motivgefüge ein unvergleichlich vielseitigeres, mehr durchgeistigtes und dennoch nicht weniger plastisches.

Vergleicht man — so äussert sich endlich noch A. B. Marx über den von uns eben analysirten Satz — die Behandlung der Stimmen und Instrumente hier mit der in den anderen Quartetten, fasst man dazu das häufige und weiterstreckte Zusammengehen der Geigen in breiten Octaven und aller Instrumente in gleicher Rhythmik ins Auge: so muss man erkennen, dass in diesem Quartett mehr, als in irgend einem anderen orchestral gehandelt wird. Aehnlich verfährt Cherubini in seinem Es dur-Quatuor, er aber mehr, opernartig, Beethoven dagegen symphonisch. Und in der That forderte — im Helden-Quartett — der männliche, kampfrüstige Sinn heroischere Handlungsweise, als diese meist auf das Feinere und Particulare hingewiesene Gattung in der Regel. Auf dem Forum, vor dem Volke redet man anders, als am „grünen Tische“. — Ganz recht — fügen wir hinzu —, es fragt sich nur, ob (wenn wir im Bilde bleiben) die Constitution des musikalischen Redners, d. i. des Quartetts, überhaupt geeignet ist, in so weiter Halle seine Stimme vernehmlich zu machen, wo man an das Sprachrohr der Symphonie gewöhnt ist.

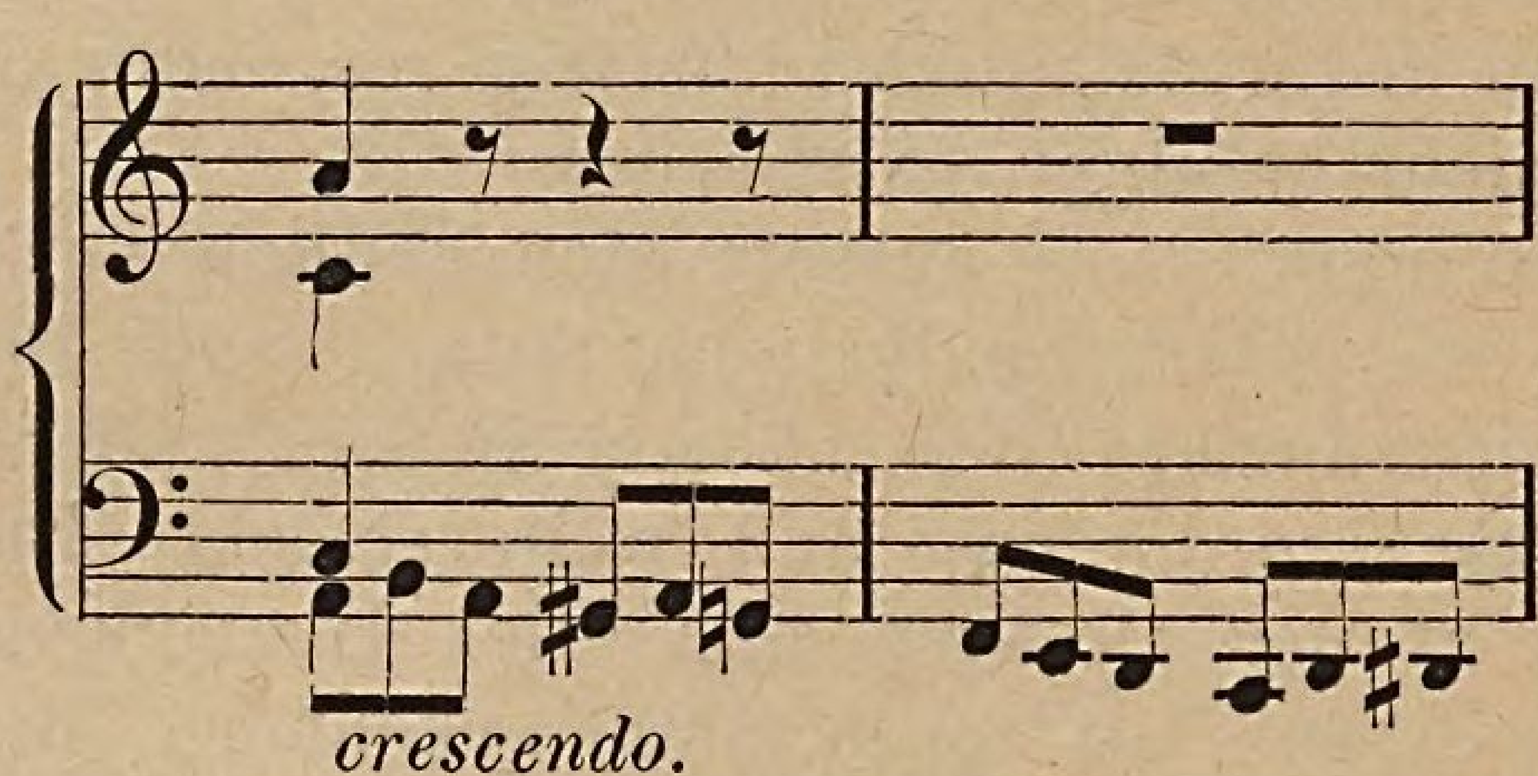
Ein seltsam fremder Satz (Worte Marx') folgt auf den ersten des C-Quartetts, der sich zu so heller Freudigkeit erhoben hatte.

— Zu den dumpfen Pizzicatoschlägen des Violoncells (von denen Marx sinnig bemerkt, sie erinnerten an einen wunderlichen Ausdruck aus den Schottischen Liedern:

„So übertäube denn mein Herz,
O Schmerzenstages T r o m m e l du!“)

heben die drei Oberstimmen ganz leise und fremdartig ein Klagelied an,





es klingt in seiner Gemessenheit nicht nach gegenwärtigem Leid, es ist eine alte Klage, „die, wer weiss aus welcher Fremde, herumgetragen wird, fremde Ohren und Herzen zu rühren oder zu ermüden“.

Stumpf und gleichmüthig führt der Schlag des Violoncells zum Anfang des Liedes zurück, gleichmüthig weiter in den zweiten Theil, wo der Klageton anschwillt über der grossen Gebärde des Basses und schneidend sich erhebt und sich zurückwindet — ewig ist es der wehleidige Gang der normalen Tonleiter —:

c | h a gis f e d | c h a und
f | e d cis b a a | f e d

die — nach Marx — „die Weichlinge scheuen und wegleugnen möchten, weil sie keinen entschiedenen Charakter ertragen“ — und die kein Ende zu finden weiss und geschäftig, ohne von der Stelle zu kommen, in dem merkwürdig-monotonen Schlusssatze





sich regt und wendet.

Und nun erst bricht die Beredtsamkeit des Schmerzes hervor, die wie vom Weinen heisere Klage der Bratsche, die uns über den ewigen Pulsen des Violoncells man weiss nicht was zu erzählen hat, sie findet in dem „Wehe!“ der Anderen ihre schneidende Bekräftigung und schallt zurück, vom Violoncell und der zweiten Violine in Octaven unter dem „Wehe!“ der ersten Geige und der Bratsche in Octaven wiederholt, und quält sich weiter.

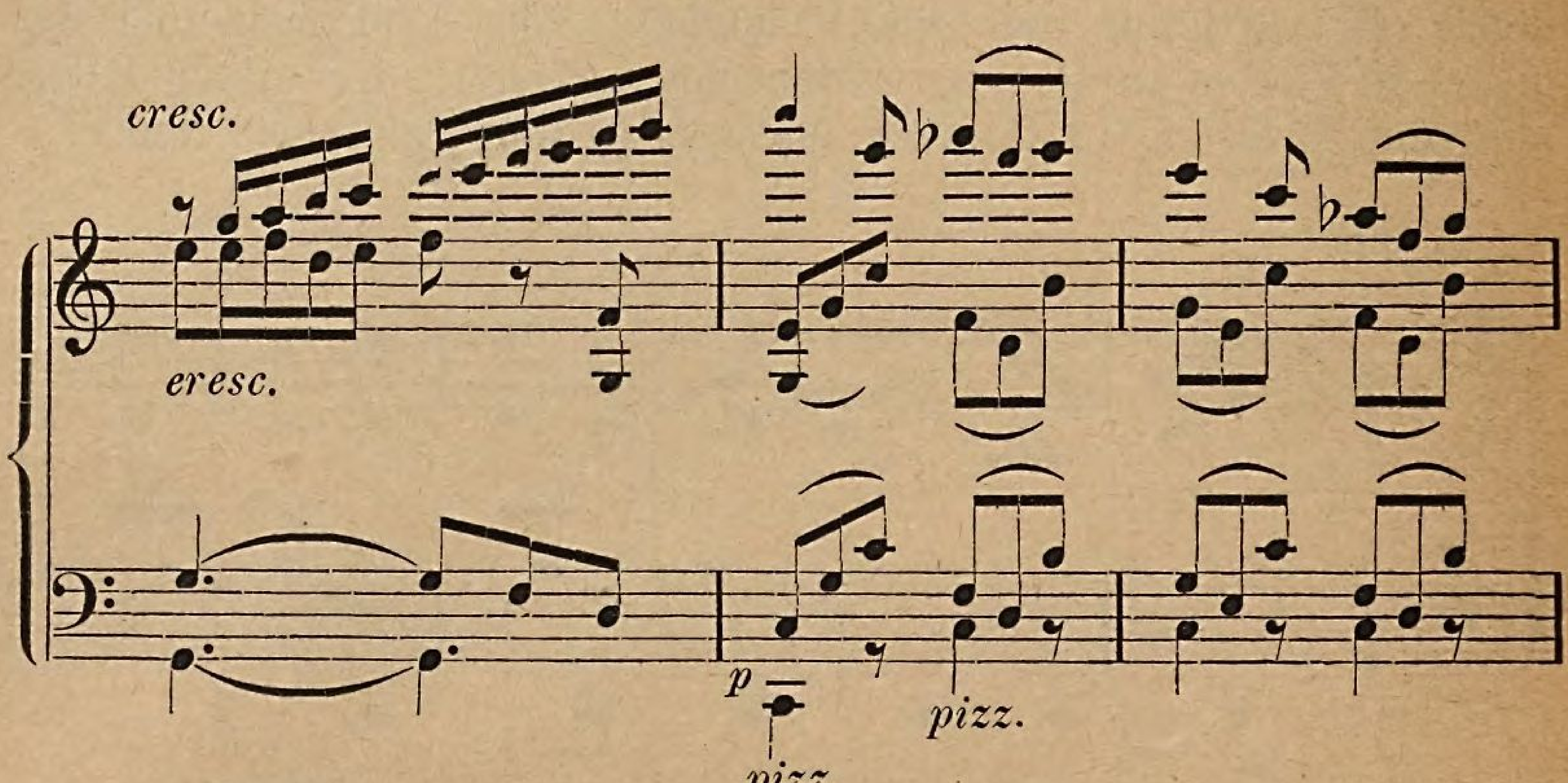


Und wie alterthümlich naiv das ist, wie urmenschlich! Aus aller Bitterniss hervor schaut mit unschuldigen Augen irgend eine holde Erinnerung, ein Bild aus jener friedenvollen Zeit, ehe das Entsetzen hereingebrochen war und alles Glück zu Ende: das erscheint dem Meister in der Gestalt des zweiten Hauptthemas,





leider ist nur ein Lächeln unter Thränen da möglich, und wenn dann Alle sich eifrig herzudrängen und die kurze Freude sich hoch emporrichten möchte, dann schaut sie nur tief hinab in den Born unerschöpflicher Thränen:





und die Klage zieht endlos und athemraubend weiter. (Bis hierher Interpretation von Marx.)

Wenn die letzterwähnte tröstende Episode unter schmerzlichen Accenten auf C verhallt (S. 87, vorletzter Takt der Partitur), da ergreift das Violoncell das Wort zur einschneidenden Klage, welche früher — drittletztes Beispiel — die Viola intonirte, und der Meister überlässt sich jetzt (S. 88 der Part.) erst recht einer „unendlichen Melodie des Schmerzes". Aber dieser Schmerz wird allmählig weicher, milder, die herzzerreissenden Wehrufe weichen (S. 88, System 2, Takt 4 der Part.) einer neuen klagvollen, aber ruhigen Melodie, welche nun zum Mittelpunct der Durchführung wird.



Diese ganze Durchführung drängt wieder zu dem tröstenden zweiten Hauptthema, das diesmal heller und heiterer in A dur erklingt, sich sogar (nach der schon früher erwähnten Trübung: vorletztes Notenbeispiel) durch die geniale Wendung über D moll nach Es (S. 89 der Part., letztes System) zu wirklich scherzhafter Lust erhebt.

Um so herber übertäubt dann die „Schmerzenstrommel" die momentan beseligte Stimmung, das Pizzicato des Violoncells, das unerbittlich in die Tiefe führt, erhält jetzt erst seine wahre Bedeutung (S. 90, Syst. 2, Takt 3 der Partitur und folgende Takte), die Bewegung erstirbt im Bass auf dem ursprünglichen Pizzicato-E, und mit einem Male steht der klagvolle Anfang wieder da.

Aber bei dieser Rückkehr zum Hauptsatze:





(denn auch hier Anwendung der freilich im zweiten Theil sehr frei umgebildeten Sonatenform) liegt die Melodie in der zweiten Geige und wird von der Primgeige gleichsam überschleiert, woraus sich weiter der anziehendste Wechselgesang entspinnt. Man sieht, Beethoven ist unerschöpflich, den festen unverrückbaren Gang des Tonstücks durch neue Züge zu bereichern.

Der dritte Theil des Satzes schliesst, wie der erste, mit dem seltsam monotonen, dumpf-ergebungsvollen Schlusssatz (2. Notenbeispiel des Andante), dann ertönen nochmals und jetzt wilder und einschneidender als je die früheren Wehrufe: umsonst, hier bleibt Nichts übrig, als sich still ergeben, daher neues und letztes Auftreten des Schlusssatzes, dessen Bewegung auf dem lang ausgehaltenen a resp. c der Oberstimme erstirbt, während das Violoncell allein seinen gleichförmigen Pizzicatogang anschwellend und wieder abnehmend im Achtelrhythmus des Andantes fortführt ... mit einem Pizzicato aller vier Instrumente auf a verhallt endlich Alles . . . die von Beethoven zur Personification menschlichen Leidens geschaffenen Tongestalten sind in die Ferne fortgezogen. — — Vorbei — Vorbei! —

Der Zauber dieses A moll-Andantes ist unbeschreiblich, wenn ihm von den Quartettisten die rechte poesievolle, innigste und doch von aller falschen Sentimentalität freie Auffassung und

Ausführung zu Theil wird. In dieser Hinsicht müssen wir unter allen berühmten Quartettspielern, die wir gehört, Hellmesberger in Wien die Palme zusprechen. Unübertrefflich grossartig war zwar immer Hilpert's Pizzicato bei den Aufführungen des Florentiner Quartetts, aber dieser berühmte Verein erfasste die leise tröstende Cdur-, nachher A- und Esdur-Episode gleich von vornherein scherzhaft, fast lustig, indem er das Tempo hier merklich beschleunigte. Das ist von drastischerem Effecte auf das Publicum, aber in des Meisters Intention lag es gewiss nicht. Er schreibt staccato vor, aber zugleich *piano*, dolce und nirgends ein agitato oder gar stringendo. Die liebliche Dur-Melodie ist ein freundlich schimmernder Stern in finsterer Nacht, der sich mehr und mehr erhellt, dann wieder verlöschen muss, nimmermehr aber ein trivialer Jodler, der das prosaische Licht des hellen, munteren All-Tags verträgt.

Der dritte Satz des C-Quartetts zeigt, dass der Meister sich auch in diesem Werk mehr von psychologischen, als rein auf den Effect zielenden Principien leiten liess. Gewiss wäre es ihm möglich gewesen, hier das glänzendste Scherzo (dem schwungvollen ersten Satz entsprechend) anzubringen. Aber Beethoven denkt an das tragische Andante, auf welches unmittelbar folgend ausgelassener Scherz Profanation gewesen wäre. Dieser dritte Satz — da ihn Beethoven schon einmal, der grossen Quartettform folgend, festhält — kann nichts Anderes, als einen Moment der Ruhe nach einem aufregenden Ereignisse vorstellen. „Minuetto grazioso" hat der Meister die Ruhe bezeichnet, aber es ist dieses Menuett ein gar stillsinniger Satz, von der launig-regsamen Weise Haydn's weit entfernt, dagegen eher jenem altfränkischen Menuett verwandt, auf das Mozart im „Don Juan" zurückblickte.

Lieblich ist der Anfang:



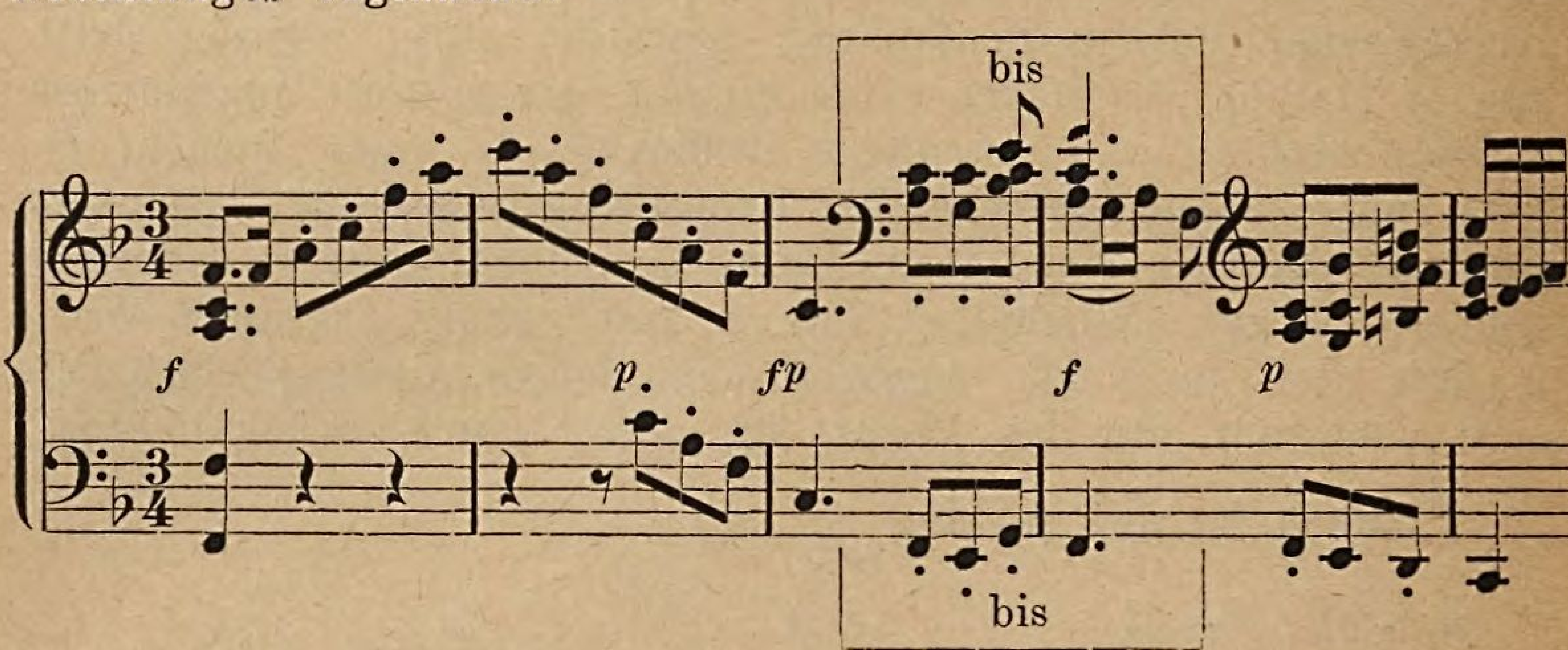
lieblich und graziös, im zweiten Theile in den Stimmen reizvoll belebend, ist die Ausführung.

Im zweiten Theile findet sich gegen den Schluss die seelenvolle Stelle (an Takt 2 des früheren Beispiels anknüpfend):



Beachtenswerth sind Takt 4 und 5, da hier der Keim einer Steigerung enthalten, welche später Mendelssohn übermässig ausnützte.

Durchaus humoristisch gehalten, etwas capricciös und das Belebungswerk des zweiten Menuett-Abschnittes fortsetzend, stellt sich das Trio hin, mit der, Beethoven so ureigenen, Zerlegung des Dreiklanges beginnend:



Das Trio ist wie das Menuett zweitheilig, der erste Theil schliesst in C, der zweite beginnt keck und unvermuthet in A, das aber als Dominante von Dmoll genommen wird und bald nach dem ursprünglichen Fdur zurückleitet, in welchem nun der Satz ganz dem ersten Theil entsprechend geführt wird.

Auch der zweite Theil des Trios wird wiederholt, dann das Menuett, worauf sich *pp*, auf das Motiv des Menuetts basirt, eine höchst eigenthümliche, geheimnissvolle Coda in Cdur anschliesst (S. 95, Syst. 3—5 der Partitur). — Das erhebt sich beseligt in ätherische Höhen und grollt wieder in der Tiefe, die letzten schmerzvollen, unmuthig verstimmenden Erinnerungen schwinden;

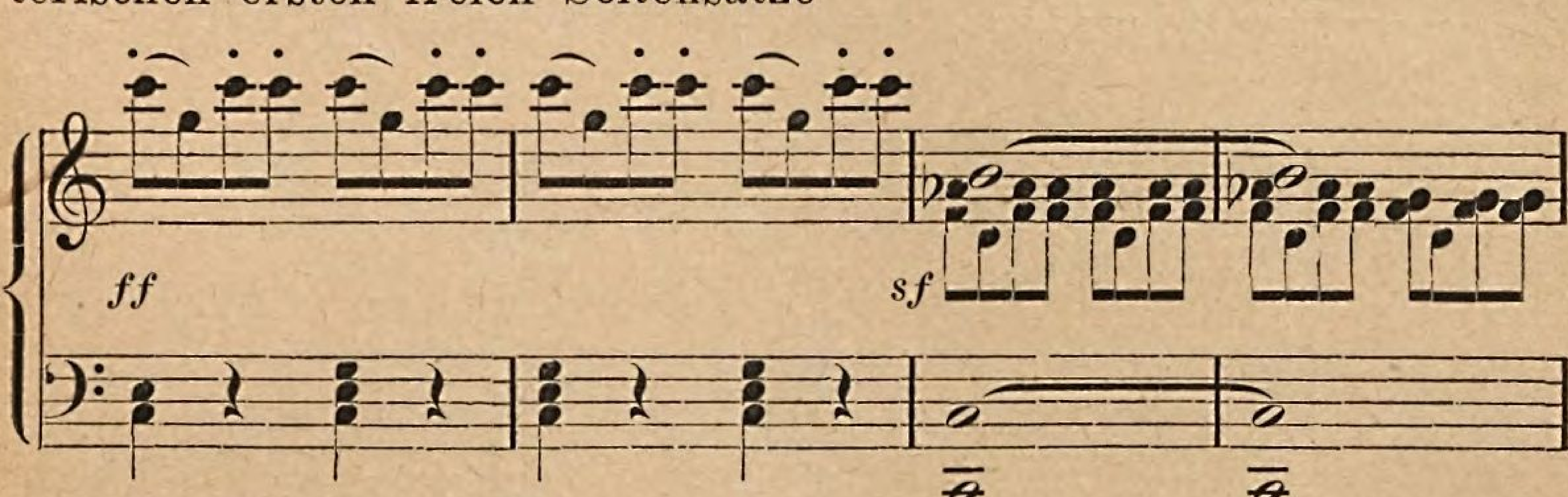
was nun kommen wird, man ahnt es noch nicht, aber diese auf dem Septimen-Accord von C ausklingende Coda kündigt Grosses an. — —

Und das Grosse lässt wahrlich auf sich nicht warten. Es folgt nämlich jetzt jenes berühmte Finale, in welchem das Streichquartett ein für alle Male den Gipfel des Effectes erreichen sollte. Beethoven hat tiefere Sätze geschrieben, aber wenige, in welchen von Anfang bis Ende eine so stürmische Begeisterung, ein so unwiderstehlicher grosser Zug herrscht. Im Bau nimmt das C-Finale unter Beethoven's Werken etwa die Stelle ein, wie der Schlusssatz der Jupiter-Symphonie in C für Mozart. Es ist eine Vereinigung der Fuge (im Verlaufe selbst Doppelfuge) mit der Sonatenform. Mozart's Satz ist ohne Zweifel kunstvoller, der Beethoven's aber feuriger, elektrisirender, genialer.

Das Thema beginnt in der Viola



und breitet sich über 10 Takte aus, da tritt nun zu der fortgesetzten Achtelbewegung der Viola als Comes die zweite Geige ein, nach weiteren 10 Takten das Violoncell und endlich (Alles fugenartig) die Primgeige, die sich aber sofort an die Spitze stellt, den ursprünglichen Rhythmus von 10 Takten auf 16 Takte erweitert und ungestüm zu dem aus dem Hauptthema entnommenen gebieterischen ersten freien Seitensatze

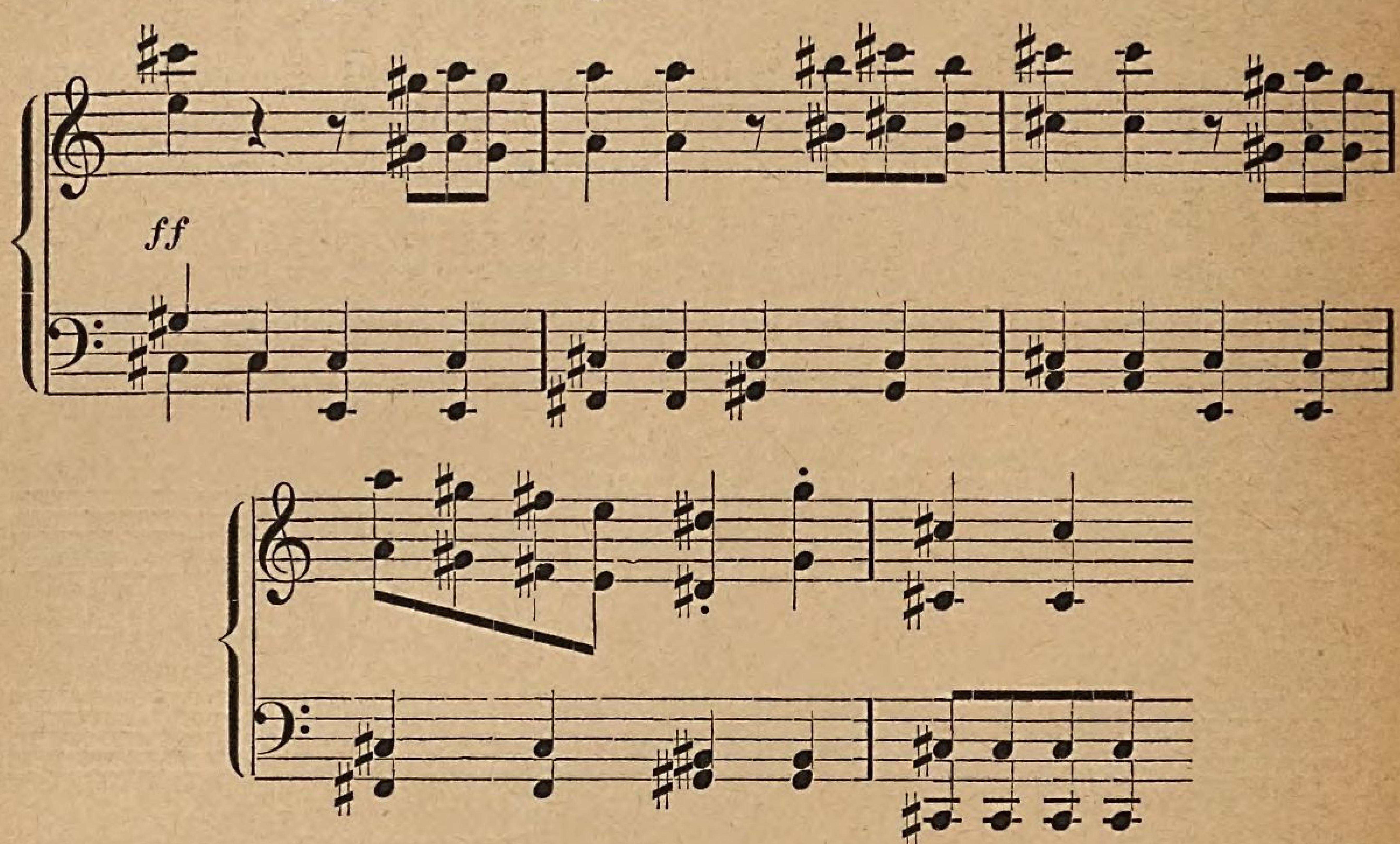


vorwärtstreibt.

Der Seitensatz erklingt wie Heeresruf in heisser Feldschlacht, ermuthigend erhöht er noch den Feuereifer der Stimmen, welche die Fugenbewegung wieder aufnehmen (unversehens, im Fluge wandelt sich der Seitensatz wieder in die ursprüngliche thematische Figur) und nun in reizvollen Umkehrungen und Imitationen (S. 97, letztes Syst. der Part., S. 98, 1. Syst.) ein muthwillig frohes Spiel treiben. — Wir müssen es uns leider versagen, die wunderbare Durchführung im Detail zu verfolgen, da bei dem

ununterbrochenen rapiden Flusse des Tonsatzes herausgerissene Notenbeispiele am Ende nur zu Missverständnissen Anlass geben könnten. Wohl aber bitten wir die Leser, hier die Partitur nicht aus der Hand zu lassen, und streng auf diese verweisend, können wir wenigstens einige Höhepuncte des Meisterwerkes namhaft machen. Ueberraschung drängt sich auf Ueberraschung, und jeder Moment ist spannungsvoll eingeführt, wie man es von Beethoven's — Symphonien her kennt. —

Nicht aufhalten können wir uns bei der köstlichen Esdur-Partie des Satzes (S. 98, Syst. 4 und 5), wo sich die Mittelstimmen in der Gegenbewegung zusammenschliessen, wie athletisch gebaute Ringkämpfer, bis sie Frieden machen und nun mit einem Dritten, dem Violoncell, den Kampf aufnehmen. Derselbe gestaltet sich ernster, da nun (in der hochdramatischen Wendung nach Fmoll) der eigentliche Held des Quartetts, die Primgeige, auf der Wahlstatt erscheint. Das kämpft sich durch (S. 99) nach Desdur und Cismoll, während dazwischen wild und schauerlich die Fanfaren des Seitensatzes gellen. Mit trotzigem Ungestüm erfassen die beiden Geigen das Hauptthema:



gleich darauf modulirt der Seitensatz mit einem kühnen Zug (S. 99, Syst. 5, vorletzter Takt) von Cis- nach Dmoll, und hiermit beginnt nun die vielleicht interessanteste Partie des ganzen Wundersatzes.

Zu den Schrecken der Feldschlacht ruft Beethoven die Schrecken der Natur herbei, mit den armseligen vier Instrumenten malt er uns das Heulen der Windsbraut (S. 100, Syst. 2—4 der Part. — die grosse achttaktige Achtelfigur auf der G-Saite der ersten Geige, dann auf dem D der zweiten Geige), das Aufrauschen des em-

pörten Meeres (die Achtelfigur in der Viola, C-Saite, und besonders auf dem G des Violoncells), das Zucken des Blitzes (das Thema in der Primgeige, dann zweite Geige zu dem *sforzando*-Accord der Uebrigen: S. 101, Syst. 2 und 3) und zuletzt das Rollen des Donners (in dem gewaltigen unisono auf S. 102 der Partitur, eigentlich schon im vorletzten Takte beginnend) — — man beachte die so höchst einfache und doch wunderbar geniale Modulation bei jener achttaktigen Figur der 1. und 2. Geige, der Viola etc. Es sind (mit grossartiger Unbekümmertheit um ihre accordliche Basis) durchgehende Noten; wenn sich die achttaktige Periode in Moll auf- und abbewegt, glaubt man zugleich finsteres Gewölk aufsteigen zu sehen, wenn aber die Figur unvermuthet nach Dur sich wendet, scheint der helle, blaue Himmel hereinzublicken.

Unbeschreiblich ist die Gewalt des Rhythmus in jener „Blitz"-Stelle:



und den folgenden Takten; es ist etwas so Heroisches, so Unerbittliches weder früher, noch später im Streichquartett geschrieben worden. Die Instrumente haben verzehnfachte Kraft erlangt, nicht dem Klange nach, aber die Kraft des Gedankens ists, die ihnen Orchestermacht verliehen. Denkt man sich die Stelle wirklich machtvoll orchestrirt und schwunghaft ausgeführt, es müsste dem Hörer zu Muthe sein, als bereite sich da ein kleiner — Weltuntergang vor, wie dies in der verwandten vulkanischen Vorbereitung des Trompetensignals in der zweiten (nicht dritten) „Leonoren"-Ouverture der Fall ist.

Schon in unserem Quartett kann man sich der mächtigsten

Bewegung nicht erwehren, die Instrumente haben auf alle Fragen, die man an sie richten könnte, nur immer ein furchtbar-erbarmungsloses „Nein“ zur Antwort, wie einst die Furien an den Sänger Orpheus in der Gluck'schen Oper. Nie ist leidenschaftlicher Trotz in der Musik anschaulicher zum Ausdruck gekommen, gleichsam im furchtbaren Rollen des Donners geht diese Partie des Satzes zu Ende, Alles hallt auf der Dominante von C lang, auf das Folgende spannend, aus.... und da auf einmal, man weiss gar nicht, wie es gekommen ist, steht der Finaleanfang wieder da, das glänzende Fugenspiel von früher beginnend, aber diesmal mit einem Contrasubject in Halbnoten, daher vielfach complicirter, wechselvoller und mannichfaltiger.

Im Ganzen ist allerdings die weitere Durchführung ziemlich analog den ersten Seiten des Finales, ehe jene gewaltige Sturm- und Donnerpartie begonnen, die Umkehrungen und Imitationen von früher fehlen nicht, und auch die dortige Es dur-Episode erscheint wieder, diesmal in As. — Aber sie kann jetzt nicht zu der früheren Kampfesscene führen, da ja der Kampf machtvollst ausgekämpft ist, sie führt vielmehr zu der Riesen-Coda des Finales, in welcher mit dem ausgehaltenen Triller der Primgeige (S. 105, Syst. 5, Takt 4 der Part.) eine Kette von Schlusssteigerungen beginnt, welche an Glanz und Pracht selbst die des E moll-Quartetts weit übertreffen. Diese blitzenden Triller der ersten, dann der zweiten Violine und Viola bilden zu dem ihnen gleichzeitig gegenübergestellten Hauptthema und Contrasubject einen unvergleichlichen Gegensatz. — Diese Triller-Episode wird von einer nicht minder glänzenden weiteren Partie des Satzes (S. 106, Syst. 3) abgelöst, in welcher sich das Contrasubject in den zwei Mittelstimmen dem in der Primgeige unaufhaltsam andringenden Hauptthema wie Felsmassen der aufgeregten Meeresfluth selbst entgegenstellen, aber von dieser trotz hartnäckigen Widerstandes hinweggespült werden. Nun theilt sich der unwiderstehliche Impuls des Hauptthemas allmählich allen Instrumenten mit, schon S. 107, Syst. 3 und 4, vereinen sie sich zu gemeinsamem Ansturm und scheinen das Endziel zu erreichen; aber noch ist die Arbeit für sie zu riesenhaft, daher sie in zwei hypergewaltigen, echt Beethoven'schen Fermaten frischen Athem schöpfen:



Nun aber — S. 108 — vorwärts, empor auf den Gipfel bacchantischer Siegesfreude, kein Hinderniss mehr, Alles gewonnen: diese riesigste Steigerung vollzieht sich in den letzten 30 Takten des C-Quartetts. Ein ungeheueres, unerhörtes Crescendo, in welchem selbst die materiellen Kräfte der Spieler unwillkürlich sich verdoppeln, sie werden fortgerissen und am Ende glaubt man sogar dem Klange nach nicht vier, sondern mindestens acht Instrumente zu hören. Wenn sich doch ein bedeutender Musiker einmal hinsetzte und das Ding orchestrirte!*)

Beethoven hat hiermit den äusseren Culminationspunct der Kunstgattung erreicht, darüber war nicht hinauszugehen; wollte er die Wirkung des Streichquartetts noch steigern, so musste er ihm von Innen beikommen, es verinnerlichen. Das war nun seine Mission in den späteren Quartetten, besonders denen der dritten Schaffensperiode, aber schon im nächsten, dem sog. „Harfen"-Quartett, wie wir bald sehen werden.

Noch möchte ich über das eben analysirte C-Finale die Bemerkung mir erlauben, dass es eigentlich nur vier über den machtvollsten Ton gebietende Virtuosen unter Leitung eines genialen Führers, wie Laub**) oder Joachim, spielen sollten, damit die riesenhafte Intention des Componisten halbwegs Effect werde.

Und der Hörer wird wohl thun, bei der Aufführung des C dur-Quartetts einen den Quartettisten nahen***) Platz zu suchen; denn ist er den Letzteren sehr entfernt postirt, so zersplittert sich der materielle Effect, welcher wenigstens den Ecksätzen dieses in der Litteratur einzig dastehenden Werkes unerlässlich ist.

Nur zwei Jahre trennen die grossen Rasumoffsky-Quartette Beethoven's von seinem nächsten gleichartigen Werke, dem Esdur-Quartett Op. 74, und dennoch ist dieses spätere Quatuor unter sehr verschiedenen Gesichtspuncten geschrieben. Die stolze, glanzvolle Objectivität ist fast aufgegeben — nur die klar plastische, allgemein verständliche Gestaltung theilt das Op. 74 mit

*) Man hört das Finale des C dur-Quartetts in neuerer Zeit öfters mit verstärkter Besetzung von einem ganzen Streichorchester spielen, in dieser Form ist das Stück sogar eine Parade-Nummer der Wiener Philharmoniker geworden. Es werden durch diese Art der Wiedergabe zwar einige prächtige Detaileffecte, höchst brillante Steigerungen erzielt, der wahre Symphonie-Effect fehlt aber doch, da Letzterer einmal der Blasinstrumente nicht entrathen kann.

**) Laub war unseres Erachtens der vor Allen prädestinirte Künstler wegen seines wohl unübertroffenen elementaren Feuers.

***) Natürlich meinen wir nicht: dicht neben den Ausführenden.

der Trias Op. 59 — dagegen kehrt der Meister jetzt tiefer bei sich selber ein, er gibt uns ein aus seiner eigensten Subjectivität geschöpftes psychologisches Bild, aber ein solches in fortschreitender Entwickelung. Zugleich hat sich Beethoven hier in das wahre Wesen des Quartetts noch mehr eingelebt, als in den drei letzten Quartetten, in diesen möchte man, wie wir erfahren haben, oft ein volles Orchester herbeirufen, damit den grossartigen Gedanken die entsprechende Klangwirkung würde; bei dem Quartett Op. 74 ist dies nicht der Fall, man wüsste wahrlich keine anderen Instrumente, in was immer für einer Zusammensetzung, welche hier den Ideen des Tondichters so vollkommen dienen würden, als diese vier Geigenkörper mit ihren (von uns eingangs dieser Arbeit angedeuteten) eindringlich, selbst nervös einschneidenden Zügen und Strichen.

Die Stimmung des Esdur-Quartetts ist eine eigenthümlich dualistische: weiche Hingegebenheit an die zärtlichsten, idealsten Gefühle kämpft mit realistisch-frischem, kräftigem Aufschwung; es ist kein Zweifel, es ist ein bedeutsamer Wendepunct in Beethoven's Künstlerlaufbahn eingetreten, und unser Quartett ist dafür ein höchst merkwürdiges biographisches Denkmal. (Wir werden die zwei gegensätzlichen Stimmungen noch viel ausgeprägter in dem 13—14 Jahre später componirten Quatuor Op. 127 in Es wiederfinden.)

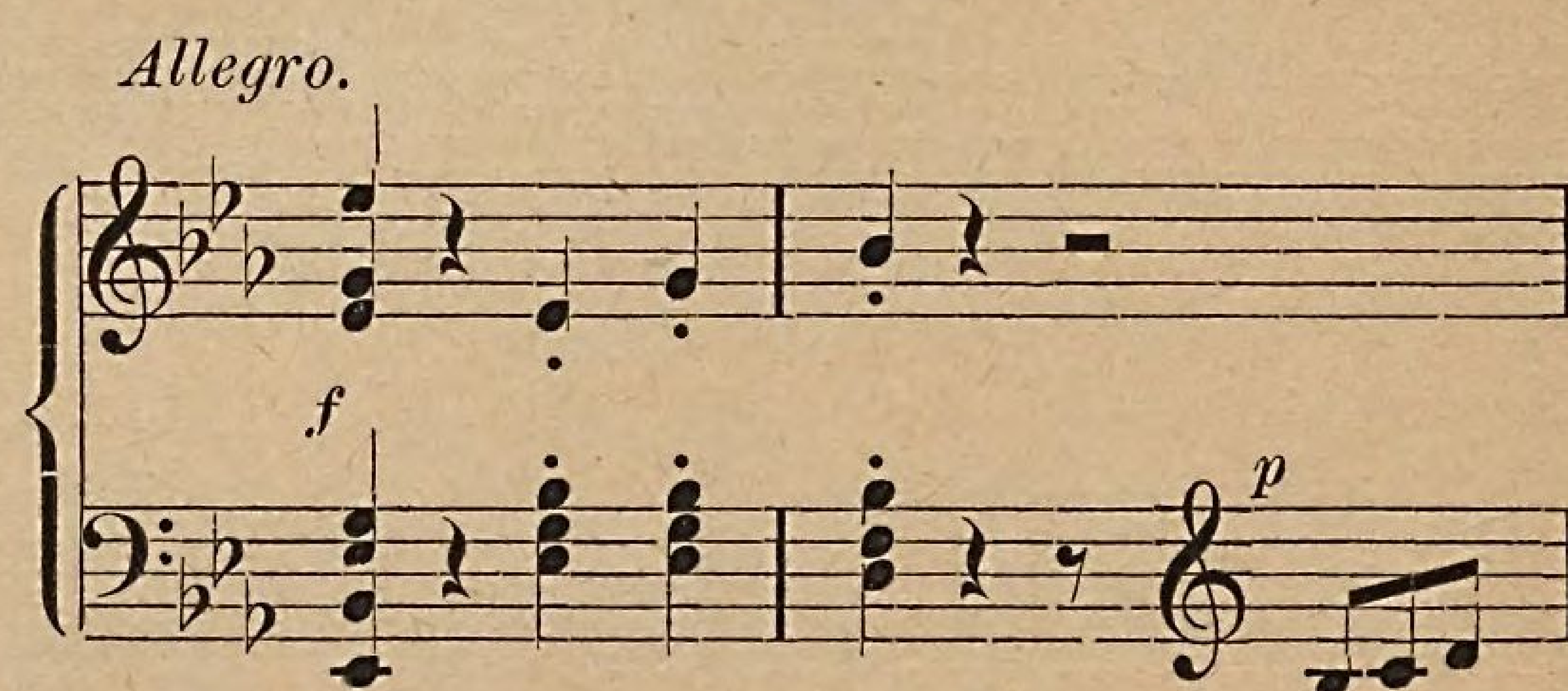
Von grösster Bedeutung ist vor Allem die Einleitung des vorliegenden Quartetts. Es ist zum zweiten Mal, dass Beethoven, der sonst immer gern in medias res geht, in seinen Streichquartetten dem ersten Allegro eine Introduction vorsetzt — das erste Mal geschah dies bekanntlich im letztbesprochenen Cdur-Quartette —, und mehr als je früher steht dieselbe mit dem folgenden Hauptsatz in innigster psychologischer Beziehung.

Die Einleitung des Es-Quartetts ist ganz Seelensprache, jede rein formelle Nebenrücksicht ist aufgegeben, und dennoch hat der Meister die klarste, überzeugendste Form zur Aussprache der ihn erfüllenden innerlichsten, sehnsuchtsvollsten Gefühlsstimmung gefunden durch jene consequente Fortführung des höchst charakteristisch erfundenen Motivs, durch welche Beethoven im Grunde für die ganze moderne Musik vorbildlich geworden ist.

Wir können uns nicht versagen, hier ausnahmsweise die ganze Einleitung herzusetzen, weil sie, wie gesagt, für Beethoven, wie für die Entwickelung der Musik überhaupt höchst bedeutsam ist, und wer sie recht versteht, schon halb und halb den Schlüssel zum Verständnisse der schwierigen letzten Quatuors gewonnen hat; denn was in Op. 74 noch vereinzelt auftritt, wird von Op. 127 an mehr und mehr Regel.


Poco Adagio.
sotto voce
cresc.
espressivo
p
f
p





Man beachte einmal hier, wie sich das tiefsinnige, fragende Motiv:

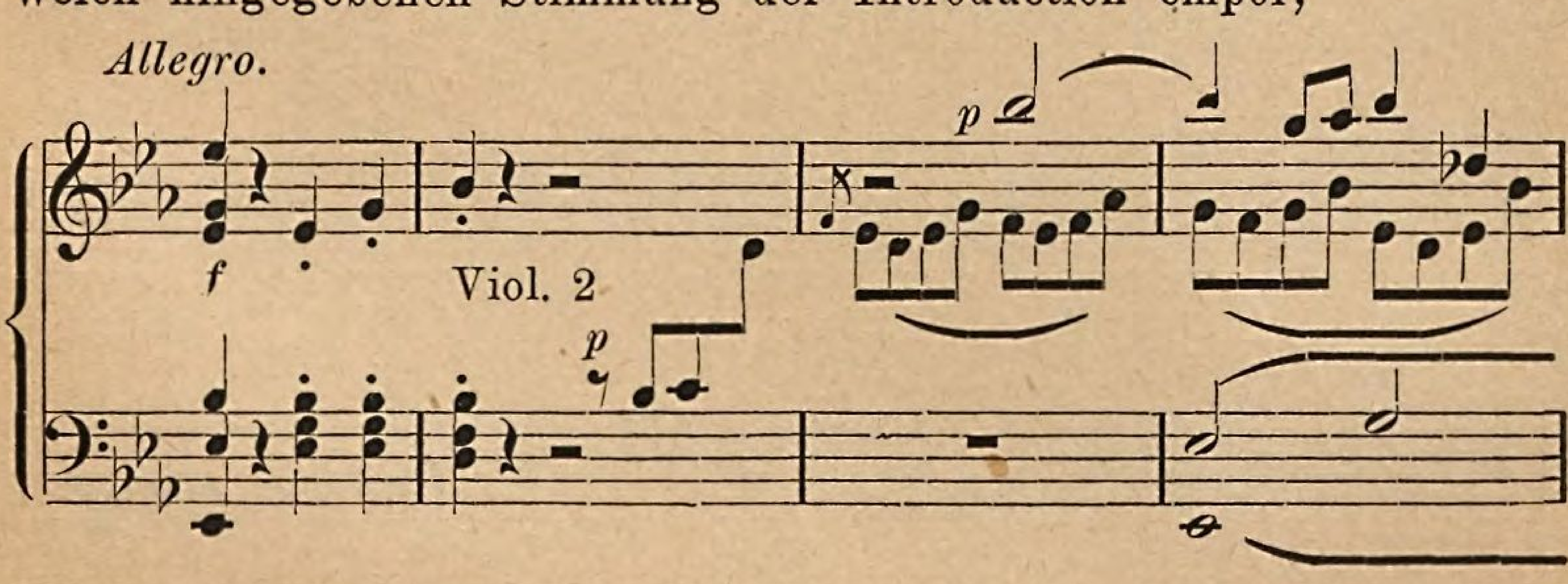


durch das ganze Tongewebe zieht, wie es Takt 3, 7 und 8 auftritt, dann, nach fünf Takten in der Viola, bald darauf in der Primgeige und endlich drei Mal gesteigert im Basse wiederkehrt. Und nun vergleiche man diese Motivführung mit dem harmlosen Motivspiel im ersten Satz des Fdur-Quartetts Op. 18 und erkenne den qualitativen, principiellen Unterschied. — Man sehe endlich die consequente weiche Modulation nach As, als der Unterdominante, dann die eigenthümlichen Bindungen, die Vorhalte . . . und man wird ausrufen müssen: das ist völlig moderne, coloristisch gesättigte Musik, wie sie wohl kaum in diesem Jahrhundert und im nächsten veralten wird.

Aber noch eine Bemerkung drängt sich dem aufmerksamen Beobachter dieser Introduction auf: sie ist nämlich mit dem Hauptsatz, dem Allegro, zu einem so einheitlichen Ganzen verbunden, wie es bisher selbst in der Beethoven'schen Musik nicht zu oft vorkam. Was Schumann über die Einleitung von Schubert's C dur-Symphonie sagt, dass man im Allegro ganz unversehens anlange, man wisse nicht, wie? und insofern diese Einleitung völlig neu sei, hätte er schon von unserem Beethoven-Quartett sagen können.

Der von Beethoven's eigener Hand dem 11. und 12. Takt zugesetzten Ueberschrift „espressivo" hätte es wahrlich nicht bedurft, denn hier prägt jeder Takt das innigste Gefühl aus und immer wieder die entschiedene Wendung nach der Unterdominante — und endlich die wunderbar angstvoll beklommene, immer dringender und dringender durch das gleichzeitig emporstrebende Gegenmotiv gehobene und zu glanzvollem Licht durchbrechende chromatische Steigerung in den letzten Adagio-Takten wer würde in dem allein nicht schon eines der reizvollsten Tongedichte Beethoven's erkennen, selbst wenn nicht die weiteren, von echtester Poesie erfüllten Theile des Quartetts darauf gefolgt wären?!

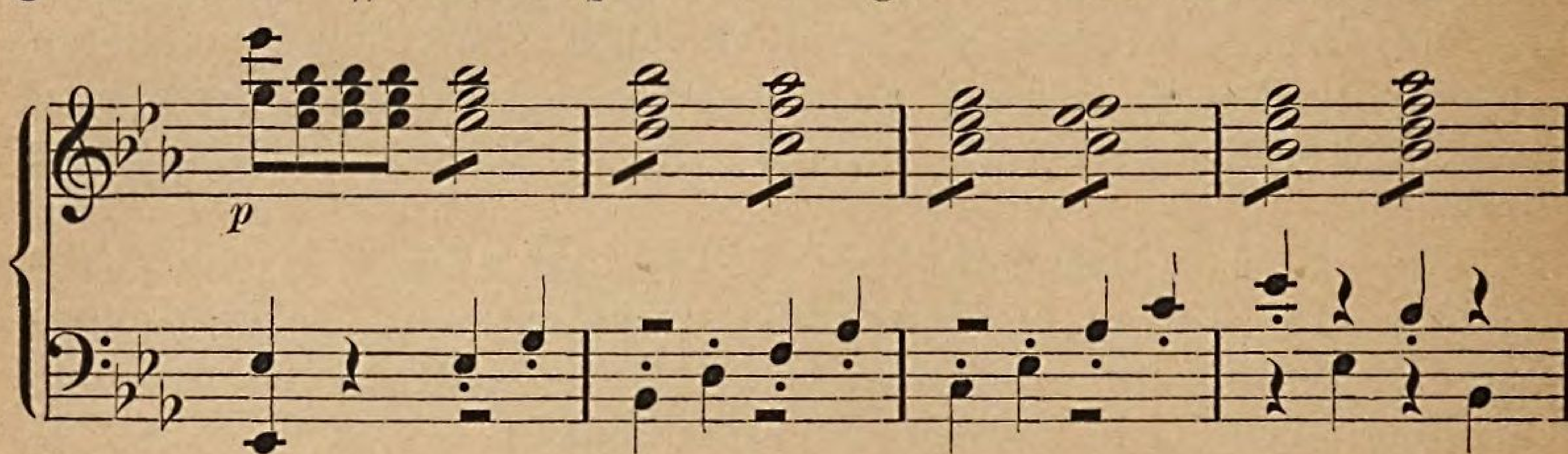
Wir haben in der Einleitung des Quatuors Op. 74 eine gänzlich neue, für die ganze weitere Entwickelung der Musik bedeutsame Motivenführung erkannt. — Das Allegro reisst sich mit dem echt Beethoven'schen kräftig emporsteigenden Dreiklang aus der weich hingegebenen Stimmung der Introduction empor,





aber das Dreiklangsmotiv wird nicht zum Hauptthema, vielmehr knüpft schon im Takt 3 — auf einer sehr charakteristischen, weich wogenden Begleitung ruhend — ein zweites Hauptmotiv an, sanft und mild, der Stimmung der Einleitung verwandt (auch die eigenthümliche Wendung zur Unterdominante erscheint wieder, und im Takt 5 glaubt man das Motiv der Introduction selbst zu erkennen), nur innerlich ruhiger, befriedigter, als diese.

Doch das Dreiklangsmotiv (in welchem sich gleichsam die noch ungebrochene Rüstigkeit und geistige Kraft Beethoven's aussprechen) will sein Recht. Nachdem die achttaktige Periode des zweiten Motivs verklungen, ergreifen zuerst Viola und Violoncell, dann erste und zweite Violine das Dreiklangsmotiv und spielen es sich wechselseitig pizzicato zu, was eine reizende Klangwirkung in der Art leiser, aber fester Harfengriffe erzeugt, daher die Musiker nach diesem mehrmals wiederkehrenden Sätzchen das ganze Werk „Harfenquartett" genannt haben. Der Meister



bricht in trotzigem Eigenwillen dieses heitere „Harfenspiel" (in





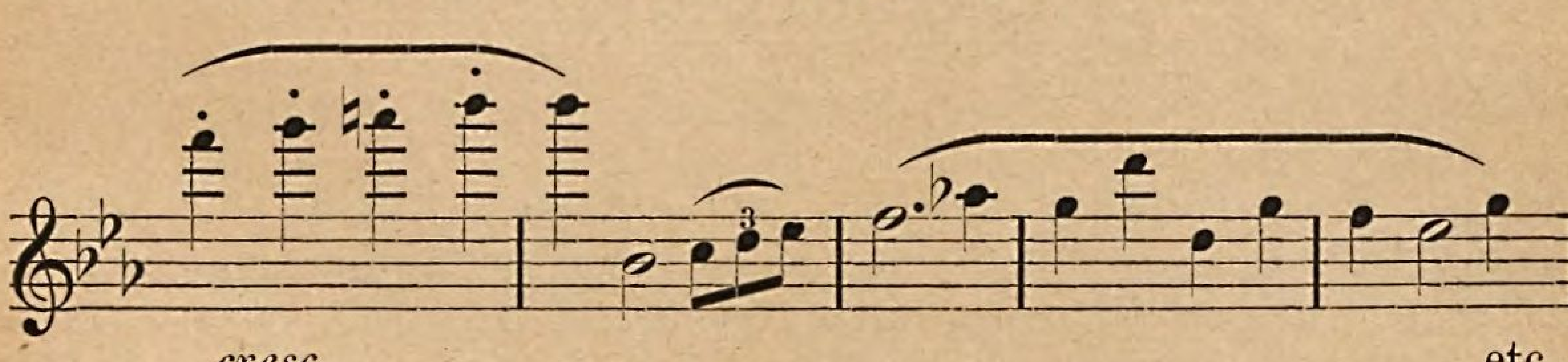
NB. *forte arco* nach dem früheren *piano pizzicato.*

den Oberstimmen) ab und setzt zum Seitensatz (oder vielmehr zu den Seitensätzen, denn es sind deren zwei) an. Aber das kostet harte Anstrengung, sich so plötzlich wieder in eine neue Stimmung zu versetzen (man vergleiche Takt 2 mit den Takten 4 und 5 des letzten Notenbeispiels), immer wieder will sich der muthige Trotz behaupten.

Der erste Seitensatz (thematisch aus der Begleitungsfigur des zweiten Hauptmotivs entnommen) bewegt sich rührig und energisch, der zweite Seitensatz beginnt sogar heiter und spielvoll, die rol-



lende Sechszehntelbewegung der Unterstimmen theilt sich allmählich auch den Partnern mit, ein allgemeiner Impuls kräftigen Vorwärtsdrängens kommt über Alle; aber die erste Geige tritt mit einer neuen zarten, beschwichtigenden Melodie



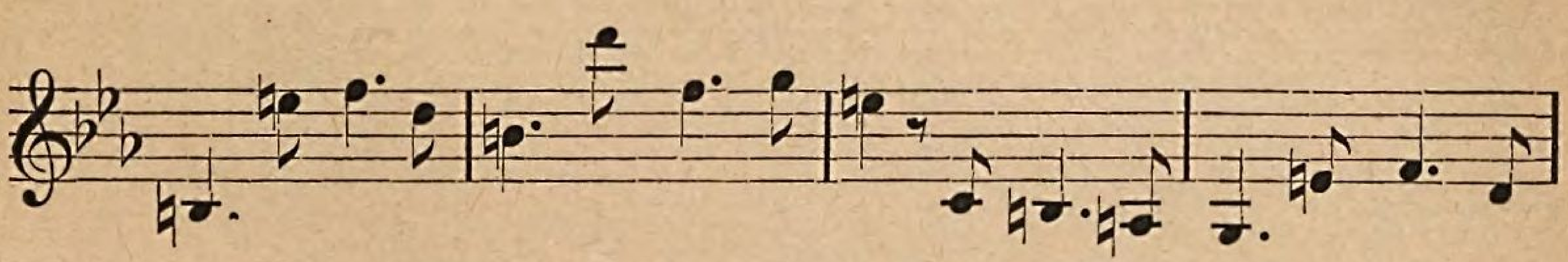
bald selbständig aus diesem Sechszehnteltreiben heraus und bleibt mit Letzterem fortwährend in sehr interessantem Gegensatz: die zwei Hauptstimmungen des Quatuors, die nach innen und die nach

aussen gerichtete, die abgeklärt-weiche und die realistisch-kräftige erscheinen hier im schärfsten Contrast. Nach wiederholtem contemplativen Innehalten und frischem Sich-Aufraffen drängt endlich Alles in den prächtig rhythmisirten Schlusssatz, in welchem die kräftige Stimmung durch die scharfen Accente zu gebietendem Heroismus gesteigert erscheint, dennoch — man sehe das Beispiel —



nicht in dieser Weise abschliesst, sondern sofort sich in sich selbst zurückzieht und mit dem Thema in der Tonstärke rasch abnehmend den ersten Theil des ersten Satzes schattenhaft verdämmern lässt. Der erste Theil wird wiederholt, der zweite Theil stellt das Dreiklangsmotiv keck und entschieden (nach dem früheren B dur-Schlusse) in G dur auf. Das zweite (oder eigentliche) Hauptmotiv folgt in G, wendet sich nach C und wird nun durch Nachahmung in allen Stimmen (wir bitten hier die Leser, wieder die Peters'sche

Partitur S. 111 und 112 zur Hand zu nehmen) höchst eigenthümlich ausgeführt. Während die Mittelstimmen eine überaus kräftige, soweit es das Quartett erlaubt, förmlich donnernde *fortissimo*-Begleitung in Sechszehnteln intoniren, gestaltet sich der Kern des zweiten Hauptmotivs immer entschiedener und energischer in der



Primgeige und im Violoncell heraus, die ganze Stimmung wird eine zuversichtlich und freudig gehobene.

Doch da bemächtigen sich (S. 112, Syst. 4, Takt 3 ff. der Part.) unheimlichere Vorstellungen der Phantasie des Tondichters. Das Hauptmotiv fliegt nur mehr schattengleich als rhythmisirte Note (c e g u. s. w.) von $\overline{\overline{c}}$ nach $\overline{c}$ (in der Primgeige), dann gleich anschliessend von c nach C (im Violoncell), während die Sechszehntelfigur der Mittelstimmen unablässig (ebenfalls in Nachahmung) fortgrollt. Das Hauptmotiv steigt fruchtlos in die Höhe bis $\overline{\overline{c}}$, muss wieder hinab, trübt sich hier auf dem $\overline{\overline{c}}$ um einen halben Ton, also nach ces, verweilt dann auf b in der Oberstimme durch fünf Takte, während nun der Bass sich emporzuringen sucht; bald die eine, bald eine andere Stimme wird um eine halbe Note erhöht oder wieder erniedrigt, der Rhythmus bleibt stets derselbe, er arbeitet sich fruchtlos ab, er bohrt sich gleichsam in sich selber ein, sodass die Stimmung eine immer angstvollere, beklommenere wird. Da ist es nun das „Harfenmotiv“, das wie ein Lichtstrahl von oben in dieses gespenstige Dunkel fällt. Jetzt wird uns erst die höhere Bedeutung dieses anfangs so harmlos spielenden Motivs klar, Beethoven erscheint wie der Psalmist, der, begeistert in die Harfe greifend, seine Hymnen zum Preise des Allerhöchsten anstimmt, zu ihm um Rettung und Stärkung in angsterfüllter Stunde emporruft.

So bildet sich denn hier unter den ruhig ausgehaltenen Doppelgriffen der Primgeige aus dem unwiderstehlich, in stets gesteigerter Bewegung — in Vierteln, dann Vierteltriolen, dann Achteln, zuletzt Achteltriolen von der Tiefe zur Höhe dringenden Harfenmotiv (ein grandioses Pizzicato, das erst bei den Achteltriolen einem breitgestrichenen Arco weicht) ein prächtiger Orgelpunct, der in machtvollem Crescendo zu dem ursprünglichen Dreiklangsmotiv führt und hiermit den dritten Theil des Allegro eröffnet.

Dem Gesetze der Sonatenform folgend, verläuft dieser dritte Theil wesentlich dem ersten entsprechend, aber doch mit bedeut-

samen Aenderungen. So wird der Eintritt der „Harfenstelle“ jetzt eigenthümlich vorbereitet und die anfänglich unbeachtete Figur eines einzelnen Taktes des ersten Theiles dadurch zu Motivenbedeutung erhoben.



Freudig steigt dieses neugebildete Motiv zur Höhe empor.

Auch das Harfenmotiv selbst äussert jetzt seine Wirksamkeit über einer doppelten Anzahl von Takten, als früher, und mit interessanten Modulationen. Die Seitensätze und der Schlusssatz, die früher in B dur standen, erscheinen jetzt normal in Es dur. Der Schlusssatz hallt *pp* in Es aus, modulirt aber hier noch leiser (*ppp*), geheimnissvoller durch C moll nach G moll, dann wieder nach C moll zurück, und es entwickelt sich nun die grossartige, fast symphonistisch wirkende und doch höchst quartettmässige Coda, als würdige Krone des ganzen ersten Satzes. Es ist die psalmistisch-eifervolle Ueberleitung vom zweiten zum dritten Theile, die in dieser merkwürdigen Coda gewaltigst gesteigert wird. Wieder drängt das Harfenmotiv im Pizzicato empor, aber mächtiger und unwiderstehlicher, als früher, denn es muss sich auf verminderten Septimenaccorden in chromatischer Folge förmlich durchkämpfen gegen den heftigen Anprall einer stürmisch auf- und abwogenden Sechszehntelarpeggienfigur der Primgeige. Der Hörer, welcher diesem rastlosen Andringen mit grösster Spannung folgt, athmet ordentlich auf, wenn das Harfenmotiv endlich in die ursprüngliche Form des Hauptmotivs übergeht, aus diesem aber eine herrliche begeisterte neue Schlussmelodie herausbildet. Wenn dann endlich in dieser Melodie und der fortwogenden Arpeggienbegleitung siegreich der reine Septimenaccord von Es dur durchgreift, glaubt man das volle Werk einer Orgel erbrausen und dazu Chorstimmen zu hören. Der Satz ist auf seinem Gipfel angekommen, und der Tondichter hat ihn nur noch zu raschem, musikalisch-ausdrucksvollem Abschlusse zu bringen. Das geschieht — nachdem sich der Schlusssatz noch einmal energisch auf Es festgestellt — durch eine letzte sinnvolle Benutzung des Harfenmotivs (ausgehaltener Dreiklang in Primgeige und Viola [oben b, unten es-g] zu gleichzeitigem, also nicht mehr sich wechselseitig zuspielendem Pizzicato der zweiten Violine und des Violoncells) mit jener höchsten Meisterschaft, die eben Beethoven gegeben war. Jede Note ein Hammerschlag gleichsam für die Ewigkeit, jeder Takt der Ausdruck einer zusammengehaltenen Kraft, wie dieselbe den Schöpfer der „Eroica“ und C moll-Symphonie charakterisirt,

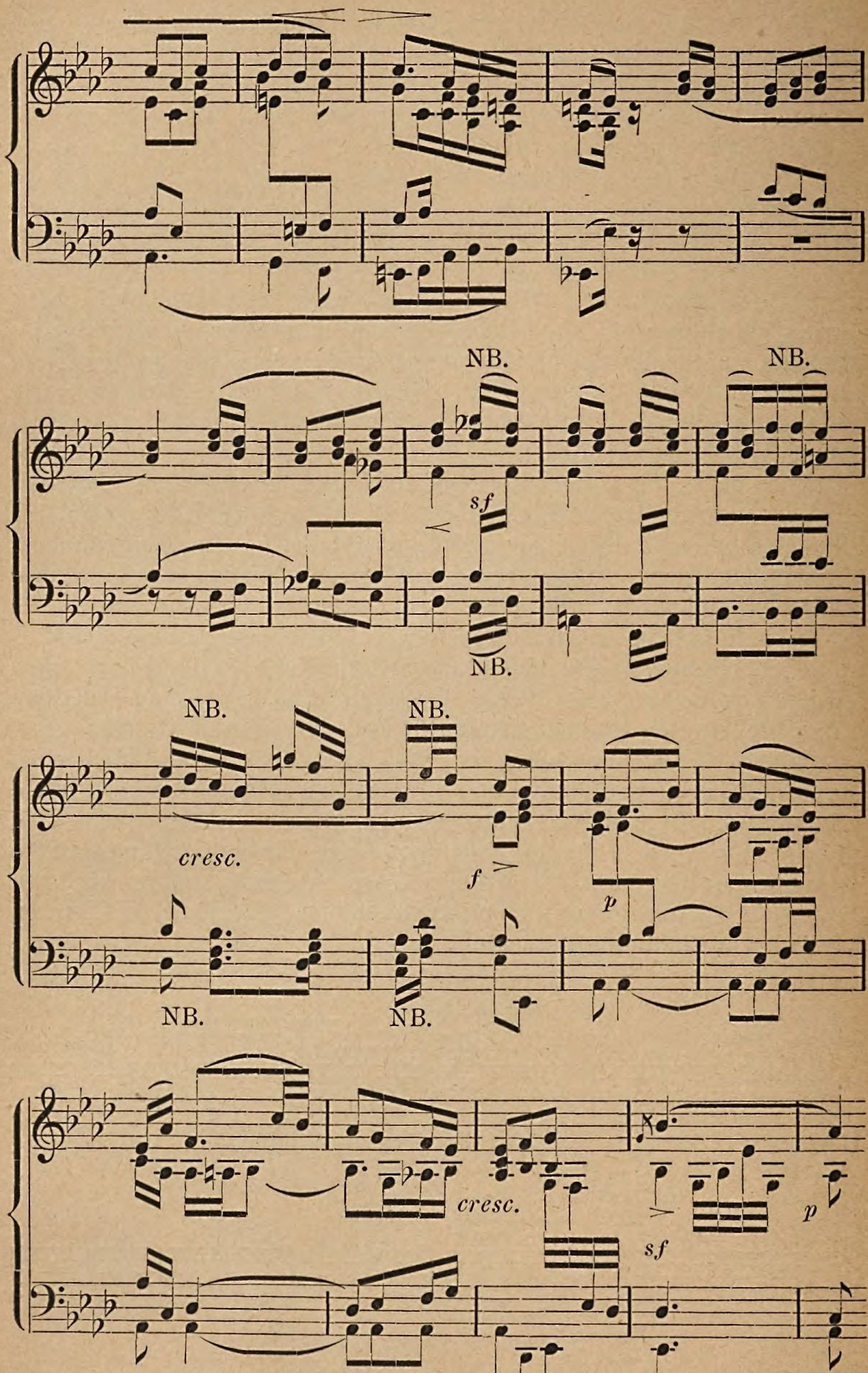
von der aber die zweifelvoll brütende, sich schmerzlich einspinnende Einleitung Nichts zu wissen schien.

Ludwig Nohl macht in seinem Buche („Beethoven-Liszt-Wagner“) Beethoven den höchst ungerechten Vorwurf, er sei „sentimental“, er käme in der weitaus grössten Anzahl seiner Werke aus dem „modernen Rührungsurbrei“ (!) nicht heraus. Man kann den Meister, der da gesagt „Musik soll dem Manne Feuer aus dem Geiste schlagen“ nicht ärger verkennen, als es in oben citirtem Ausspruch einer seiner angeblich berufensten Biographen gethan hat. Wenn es übrigens Hrn. Nohl durchaus darum zu thun war, ein Stückchen Sentimentalität in Beethoven's Werken aufzuspüren, so könnten wir mit einem solchen aufwarten, nämlich mit dem Adagio des Quatuors Op. 74. — Hier ist Beethoven einmal sentimental — aber in welch edler, durchaus seiner würdigen Weise! — Diese überschwänglich innige Aussprache eines übervollen Herzens hat mit der falschen Empfindsamkeit, mit der Gefühlsheuchelei, wie sie uns mitunter selbst bei Mendelssohn so fatal wird, Nichts gemein. Wir haben vielmehr den einheitlichsten Seelenerguss vor uns, wieder eine jener „unendlichen Melodien“, wie sie für die Adagios des späteren Beethoven nahezu typisch werden. Hier gibt es gar keine Ausfüll- und Ueberleitungsstellen im älteren Sinne mehr, hier singt (oder spricht) vielmehr Alles, jeder Takt, jede Note; obgleich in dem Satze ein Haupt- und ein Seitenthema, dann ein Mittelsatz ganz gut plastisch zu unterscheiden sind, sind doch diese Themen so langathmig-breit periodisirt und ihre Entwickelung ist in so steten, von einem Zuge beherrschten Fluss gebracht, dass man kein Taktglied entfernen könnte, ohne dem Sinne des Ganzen zu schaden.

Lassen wir jetzt die Töne selbst sprechen, indem wir, um einen Begriff der einheitlichen Entwickelung zu geben, die ersten 21 Takte vollständig hersetzen:



NB. In der Partitur erklingt die Oberstimme eine Octave höher.


NB.
NB.
sf
NB.
NB.
NB.
cresc.
f
p
NB.
NB.
cresc.
sf
p

Hiermit erst ist die Periode zu Ende, und noch in demselben Takte



wird zum zweiten Hauptthema übergeleitet, das sich im nächsten Takte unmittelbar anschliesst: still klagend, verschüchtert, nicht nach der Dominante fortschreitend, sondern vielmehr in das Moll der Tonica hinabsteigend.

Man beachte in dem ersten Notenbeispiel die schmerzlich heissen — man möchte sagen inbrünstig flehenden Accente in Takt 13 und 14, dann die überschmerzliche Ausspannung der Melodie in Takt 15—17, welche zu dem ersten Athemholen in Takt 18 führt, man sehe die accordischen Wendungen, die Bindungen und Vorhalte und man muss der Ansicht Marx' beistimmen, wenn er sagt: Jede Note ist hier in eine Zähre getaucht.

Das ganze Uebermaass des Schmerzes bricht aber erst in der eigenthümlichen Entwickelung des zweiten Themas hervor, welche wir die Leser auf Seite 118 und 119 der Partitur zu verfolgen bitten. Das windet sich und wühlt in den entlegensten Modulationen, das bäumt sich heftig auf, treibt vorwärts, stockt dann wieder und gräbt sich förmlich ein in seinen nagenden Schmerz: sechsunddreissig Takte sind dieser wunderbar ausdrucksvollen Ausführung des zweiten Themas gewidmet. Wie das kämpfende Gemüth zuletzt ermattet und Trost und Stärkung nur wieder in der Wehmuth selbst findet, aber in der süssen Wehmuth, welche dem innigen Gesange des ersten Hauptthemas entströmt: man muss ein Beethoven sein, um das in Tönen so wiederzugeben.

Das erste Thema — die ganze grosse im ersten Notenbeispiel citirte melodische Periode — erklingt jetzt von Triolen der Nebenstimmen begleitet, bewegter, feuriger und eindringlicher, als früher.

Der Abbruch der grossen Periode auf dem Grundaccord von As führt aber diesmal nicht wieder zum zweiten Thema in As moll, sondern zu einem sehr edlen, gemüthsruhigen und zuversichtlichen Mittelsatze in Des dur,



der aber zart, leise bleibt und im 16. Takte auf As schliesst. — Da setzt *pp* fast geisterhaft zu As moll vergrämt das erste Thema ein, bricht aber schon nach vier Takten auf der Dominante von F moll schroff ab, und nun stellt sich die Motivenfigur des 2. und 3. Taktes des Themas in gewaltigem Unisono aller vier Instrumente trotzig, ja herausfordernd hin — der bedeutendste Moment des ganzen Adagios — doch dieser nur augenblicklich aufflammende Muth der Verzweiflung verliert sich sogleich in einem stumpfsinnigen



sich-Abarbeiten (in chromatischer Triolenbewegung) der Unterstimmen, dem sich endlich auch die Partner anschliessen, bis die Primgeige mit innigstem Ausdruck die allein tröstende Dur-Melodie des ersten Hauptthemas anstimmt. Noch eindringlicher und bewegter, als die erste Reprise, gestaltet der Tondichter dieses

drittmalige Auftreten des Grundthemas: die Melodie erklingt (erst in der einfachen Urgestalt, dann in Zweiunddreissigsteln figurirt) in der Oberstimme, die zweite Violine begleitet in staccirten Zweiunddreissigsteln, die Viola in pizzikirten Sechszehnteln, das Violoncell in kurzen Schlägen auf den jedesmaligen schlechten Taktttheilen. Von da, wo die Primgeige die Melodie als Zweiunddreissigstelfiguration bringt, gibt die Secondgeige ihre Staccatofigur auf und stellt vielmehr der ersten Violine einen schönen, innig melodischen Contrapunct gegenüber, die Periode schliesst endlich damit, dass jenes innige

 etc.

(Takt 18 ff. des ersten zu diesem Adagio gehörigen Notenbeispiels) in reizendem Wechselspiel bald in der Ober-, bald in den beiden Mittelstimmen erklingt, während in eben derselben Weise die hier an die psalmistischen Harfengänge des ersten Satzes erinnernde Zweiunddreissigstelfigur zwischen den Stimmen alternirt.

Noch einmal klopft leise — wie fragend — das zweite Thema, der eigentliche Klagegedanke in As moll an, die Antwort darauf ist das in tiefster Lage zum ersten Male im Violoncell ertönende Hauptthema. Dieses Grundthema zertheilt sich jetzt in Fragmente, endlich in Atome, welche nebelhaft durch alle Stimmen von der Tiefe zur Höhe fliegen, zuletzt ganz zerstieben.*) Am Ende bleiben nur die Stammaccorde der Tonart As dur übrig, auch diese ersterben, nachdem ein letzter Schatten des Motivs im Violoncell vorübergehuscht in eigens aufgehaltenem Rhythmus.

Beethoven hat die ihn erfüllende Klagestimmung ganz und voll ausgesprochen, auch das letzte Restchen derselben ist aus seinem Gemüthe geflohen. Wie wird er nun sein Tongedicht fortsetzen?

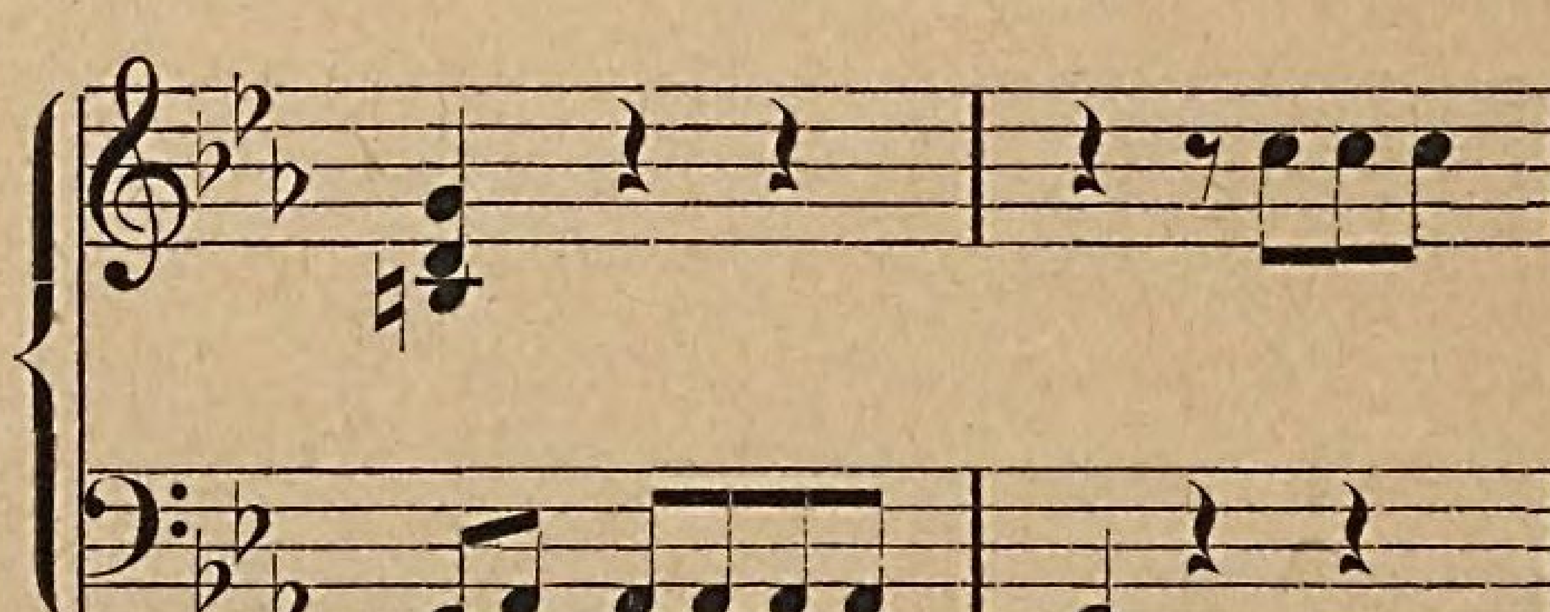
Die festeste, männlichste, man möchte sagen streithafteste Stimmung erfüllt Beethoven in dem d r i t t e n S a t z e des Es dur-Quartetts Op. 74, welcher unmöglich mehr „Scherzo“ heissen kann.

In trotziger Energie dringt das scharf gezeichnete, an die C moll-Symphonie erinnernde Motiv zur Höhe empor und senkt sich auf der erreichten Dominante, den Rhythmus der anfänglichen, aufgeregten Achtelbegleitung acceptirend, lebhaft („flatternd“) wieder herab.

*) Eigenthümliches harmonisches Colorit, das zweimalige fes der Viola wie Clarinettrufe aus weiter Ferne.







Die ganze achttaktige Periode wird wiederholt. Dann geht es unmittelbar in den zweiten Theil, und hier



*) Der leichteren Ausführbarkeit auf dem Clavier wegen so geschrieben. In der Partitur erklingen die Mittelstimmen eine Octave höher und das Violoncell in kurzen Schlägen auf c verstärkt durch die Octave C.





pocht das Motiv erst recht trotzig, mit Beethoven'scher Intensität im Unisono aller Stimmen, aber nach acht Takten reisst sich der Tondichter aus seiner finster grollenden Stimmung mächtig empor und erstürmt — man kann schon nicht anders sagen — die Tonart Desdur, um von da ebenso einfach-grandios, als heroisch nach Fmoll zu moduliren.*) Von Fmoll geht es erst in der ursprünglichen Bewegung (vorletztes Notenbeispiel); dann wie in zackigen Blitzen (Part. S. 125, letztes System, Takt 2—5, 8–10) nach Cmoll und Gmoll, das aber sofort als Dominant-Tonart von Cmoll genommen wird. Und hier bringt nun der Meister die Stimmen in einen höchst interessanten, geradezu dramatischen Gegensatz:



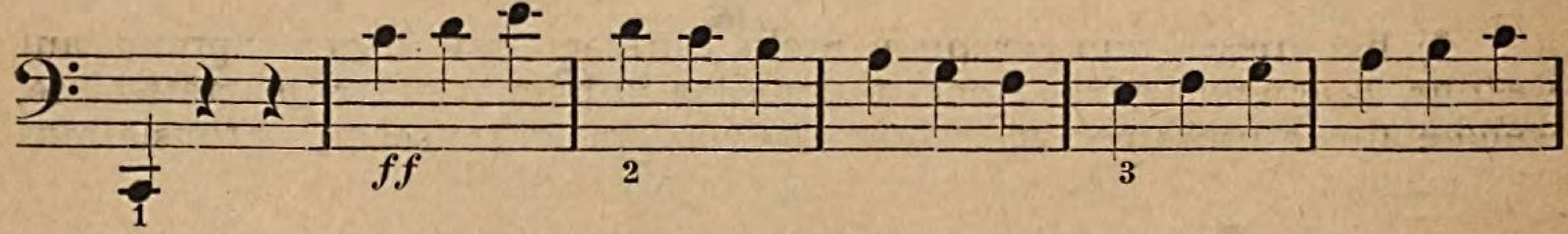
*) Bei dieser wundervollen Stelle, diesem gewaltigen Sprung auf Desdur, brach das ganze stock-italienische Publicum einer Quartettsoirée, welche die Florentiner in Florenz gaben, in stürmischen Enthusiasmus aus, wie mir Jean Becker persönlich erzählte.



die zweite Violine klopft immerfort auf der Dominante nach dem Rhythmus des Grundmotivs, diesem stellt sich von Takt 3 des Beispiels in der Primgeige ein eigenwillig-knappes neues Motiv gegenüber, während das Violoncell, von der tiefliegenden Dominante abwechselnd auf die Decime und Undecime (hinauf und wieder auf die Dominante zurück) springend, hier allein die Monotonie der Dynamik aufhebt. Der Satz drängt in echt Beethoven'scher Weise (durch ein flüchtig ergriffenenes Gmoll nach Cmoll, von da aber, da C als Dominante von Fmoll genommen wird) nach Fmoll, in welcher Tonart sich das originelle — eigensinnig-humoristische — Spiel mit den Gegensätzen von früher wiederholt. Diesmal folgt die Ueberleitung durch Cmoll nach der Parallele Esdur, und von da (S. 126, Syst. 2 der Partitur) senkt sich (in eigenthümlicher Gegenstellung der Ober- und Unterstimmen) das Motiv (in der Primgeige scharf gezeichnet, in der Secondvioline lebhafter bewegt) wunderschön abschwebend auf die Dominante von Cmoll, und hier zittert der Satz hoffnungslos — wie fieberfröstelnd — aus; doch nein, mit den drei unisonen As-Schlägen, welche den zweiten Theil eröffneten, ist der ganze Beethoven'sche Kampfesmuth wieder hergestellt, und — den zweiten Theil wiederholend — führt uns der Tondichter noch einmal das Bild des Streites und Sieges und der Resignation vor, und zum zweiten Mal verliert sich die Tonbewegung in ein angstvolles, leises Beben: wie öffnet sich jetzt ein Ausweg?

Da stürzt sich der Hauptsatz urplötzlich in das „Trio" (Più presto, quasi prestissimo) Cdur, und hier folgt nun höchst bedeutsam und ganz unerhört bei Beethoven — sagt Marx — ein fester Gesang (*cantus firmus*), gegen den der Bass gewaltig und freudig ankämpft.

Dies — (man muss je zwei Takte in $^6/_4$-Takte zusammenziehen — „Quasi prestissimo"





und die Zahlen deuten den Anfang jedes $^6/_4$-Taktes an) ist das Thema; es wird in Steigerung wiederholt; die erste Violine gibt den Viertelgang in der Höhe, die Secondgeige und Viola treten in Umschlingung ihrer Stimmen entgegen,



Takt 4, Syst. 2, S. 127 der Partitur tritt auch das Violoncell hinzu, breit und prächtig ist nun die ganze Stimmbewegung, unerschütterlich, zuversichtsvoll kämpft sich der feste Gesang in allen Unter-, dann in den zwei Oberstimmen, dann wieder abwechselnd in der Tiefe und Höhe gegen die streithaften Viertel durch, es ist eine Glaubenskraft, eine religiöse Freudigkeit in diesem Satze, welche auf das Lebhafteste an Sebastian Bach erinnert; wir wüssten wenig Momente, wo sich die beiden grossen Tonmeister, ohne auch die geringsten äusserlichen Reminiscenzen geistig so nahe ständen, wie in diesem Alternativ des dritten Satzes unseres Harfenquartetts.

Und hier — sagt Marx —, hier, im Vollgefühle erfrischter Kraft ist Beethoven unersättlich, findet er gleichsam kein Ende. Erst kam der Hauptsatz, dreitheilig mit Wiederholung des zusammengehörigen zweiten und dritten Theiles, dann das Trio mit unablässiger Durcharbeitung desselben Gedankens, dann wird der Hauptsatz, dann nochmals das Trio, dann nochmals der Hauptsatz Note für Note wiederholt, zuletzt aus demselben noch ein Anhang von 45 Takten zur Ueberleitung in das Finale ge-

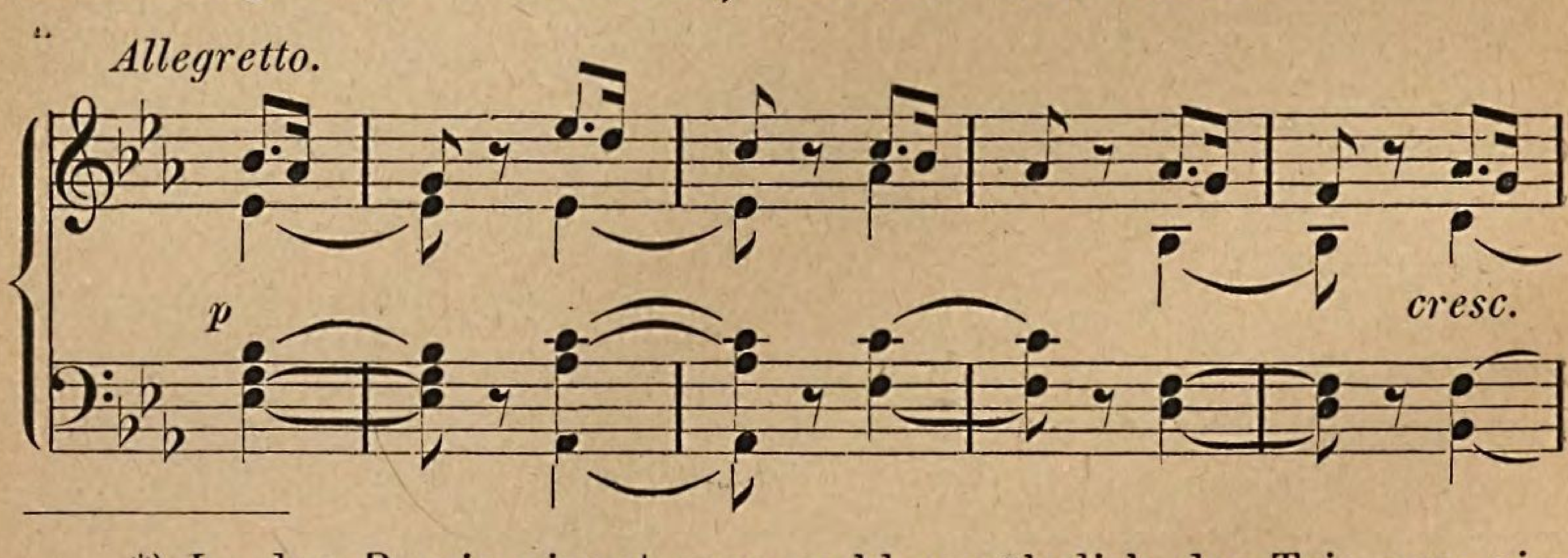
zogen. Marx rechtfertigt diese bisher unerhörten Wiederholungen als ein biographisches Moment, er sagt: „Gerade das Beharren bei dem Gedanken glaubensstarker Zuversicht war hier das wahrhaft Rettende; kein Wechsel, keine Häufung noch so bedeutender Gedanken hätte so viel gegolten. Das Trio ist es, das wiederholt werden musste; die Wiederholung des Hauptsatzes war nur formelle Folge davon.“*)

Wenn das leise Auszittern des Hauptsatzes zuerst zur energischen Wiederaufnahme des zweiten Theiles, dann mit gewaltigem Einsatz des Cdur-Accordes unmittelbar in das Trio führte, so weist uns diese „Bebefigur“,



welche früher *pp*, jetzt noch leiser: *ppp* zu nehmen ist, vom Beginn der merkwürdigen „Coda“ an nach mystisch-dunklen Regionen, es wird unerwartet die Tonart Asdur ergriffen, und von da beginnt ein seltsames, stets ganz leise gehaltenes und doch höchst regsames Suchen und Tasten, es gilt die düster hoffnungslose Stimmung abzuschütteln und sich emporzuringen zu Licht und Glanz. In ähnlicher Weise schien ja früher einmal der dritte Satz der Cmoll-Symphonie in der geheimnissvollen Urtiefe der Tonwelt versunken, und ist aus dieser musikalischen Urnacht die Sonne des Finales um so glanzvoller und prächtiger emporgestiegen. Ein so triumphirender Abschluss ist dem Harfenquartett nicht vergönnt.

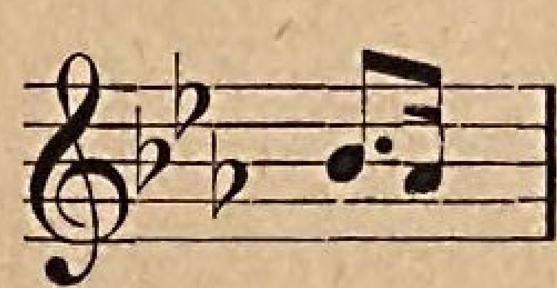
Denn dieser merkwürdige Anhang des dritten Satzes führt zu einem schlichten, friedlichen und anspruchslosen Gesange der Entsagung, welchen der Meister als „Thema“ zu sechs Variationen (oder, wenn man die einzelnen Partien der letzten Variation selbständig fasst — deren 10) benutzt. Das Thema



*) In der Praxis nimmt man wohl gewöhnlich das Trio nur ein Mal und den Hauptsatz nur mit einmaliger Wiederholung. Doch scheinen uns die von Beethoven ausdrücklich vorgeschriebenen Repetitionen hier geistig weit wichtiger, als jene im Emoll-Quartett Op. 59.



ist zweitheilig, im ersten Theil wird das Motiv



7 Mal, im zweiten Theil 10 Mal gebracht. In den Variationen bringt Beethoven noch einmal die zwei Grundstimmungen des Quatuors, die kräftig-heitere und die wehmüthig-ergebene, abwechselnd zum Ausdruck, und zwar so, dass immer je eine Variation dieser, die andere der contrastirenden Stimmung gewidmet ist. Aber in eigentlichen Gegensatz treten diese Stimmungen jetzt nicht mehr, der Meister hat sie jetzt als Mensch besiegt und er lässt sie nur als Künstler aus seinen Werken wiederspiegeln. Alles fügt sich hier dem Machtgebot thematischer Arbeit, durch eben diese Arbeit, durch das rein musikalische Schaffen gewinnt sich hier der Tondichter wie im Finale des ersten Rasumoffsky-Quartetts den vollen Frieden der Seele.

Aber allerdings hat dieses „Arbeiten“ seine Grenze, und zwar in der eigenthümlichen, weniger auf Kunstgelehrsamkeit, als auf ein immerwährendes Entwickeln aus dem Innern heraus angelegten Genialität Beethoven's.

In der ersten Variation will nun Beethoven durchaus Nichts entwickeln, sondern er arbeitet hier streng im Geiste der Altmeister, er bringt die Stimmen in imitatorische Bewegung, zuerst parallel, dann gegen einander gestellt. Es hat diese Variation etwas Zuversichtliches, herb-Freudiges, wie an Prüfungen Erstarktes, dass aber die Stimmführung, rein musikalisch genommen, ein wenig hart und eckig sei, kann nur ein blinder Beethoven-Anbeter leugnen.

Dagegen haben wir den ganzen unübertrefflichen Beethoven in der blühend-melodischen zweiten Variation, in welcher der süssen Weichheit ein prägnanterer Ausdruck wurde, als in der ersten Variation ein solcher der männlichen Kraft. Das musika-

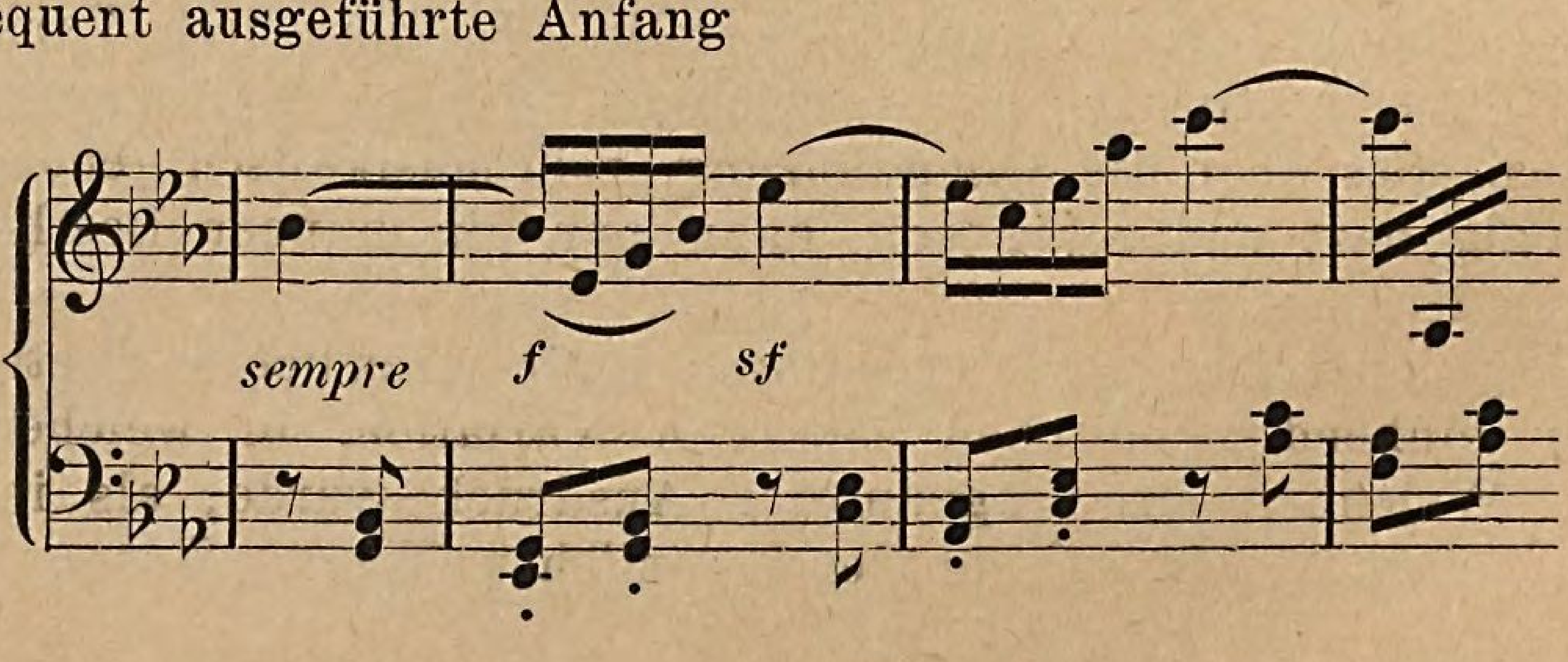
lisch-Charakteristische dieses zweiten Stückes (S. 136 der Part.) ist ein holder und innigster Triolengesang der Viola, welcher das Ganze wie eine Blumenguirlande durchzieht und einfasst. Aus der schwärmerisch-sehnsüchtigen Stimmung der zweiten Variation reisst sich No. 3 muthig empor, Secondgeige und Violoncell bringen das Thema als rollende Sechszehntelfigur, Beide in genau derselben rhythmischen Bewegung, aber nicht unisono, sondern in der Decime von einander entfernt, dazu 1. Geige und Viola in kurzen Vierteln (immer auf dem 2. und 4. Takttheil) nachschlagend, bis — am Schlusse des zweiten Theiles — sich endlich die Sechszehntelfigur über alle Stimmen verbreitet. — Der Stimmung und Bewegung des Themas schliesst sich die vierte Variation am engsten an. Die erste Violine singt still und weich das Thema (in gehaltenen Viertelnoten) vor sich hin oder gleichsam in sich hinein, während die Unterstimmen das Thema verkürzt, in eine innige Achtelfigur umgeformt bringen und die zwei Bewegungen reizend in einander fliessen.

In harmonischer Beziehung weist diese Variation schon deutlich auf die letzte Periode des Meisters hin, u. A., wenn im zweiten Theile folgende Fortschreitungen und Vorhalte



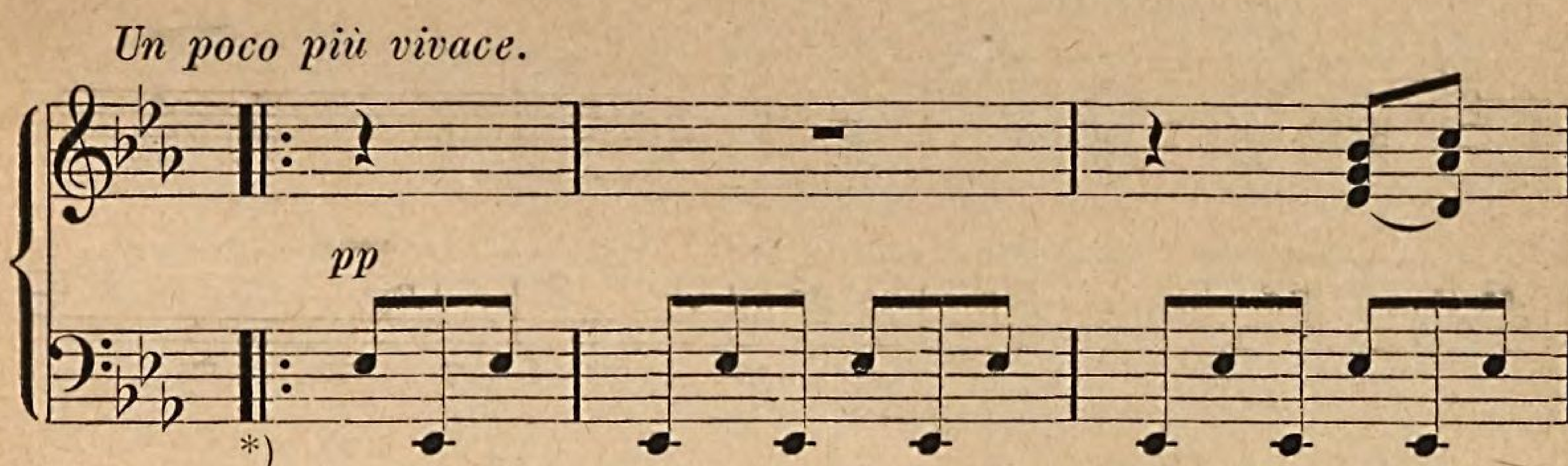
vorkommen.

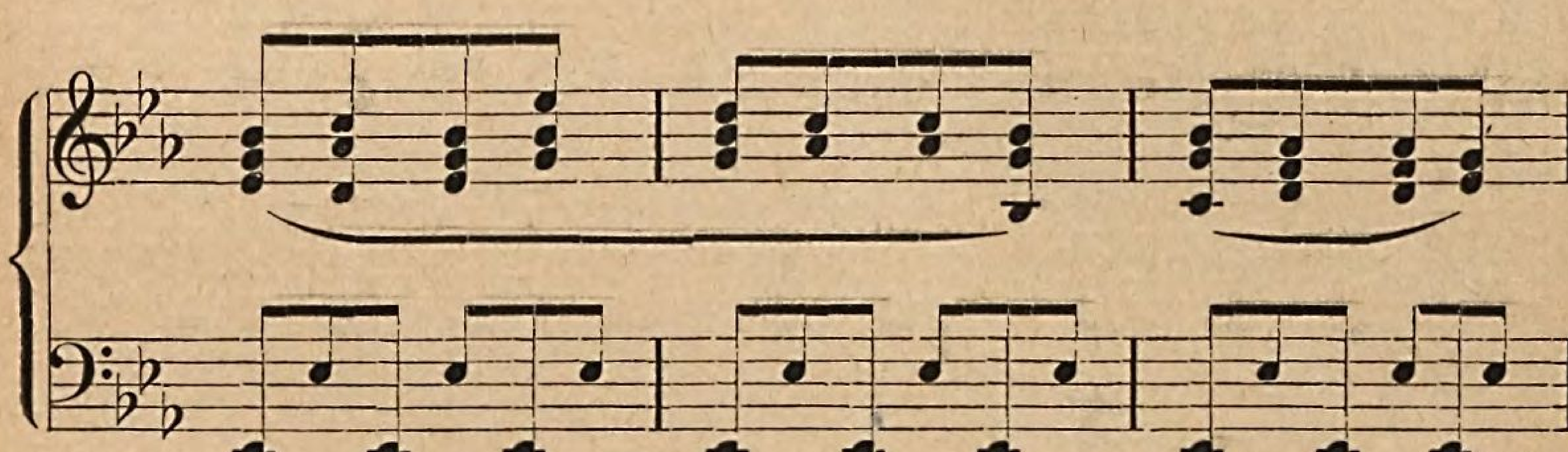
Die fünfte Variation entspricht geistig der dritten, der musikalische Ausdruck ist ein noch mehr munterer, entschiedener. Der consequent ausgeführte Anfang



zeigt, dass die Primgeige frohen Muthes mit ihrer scharf gezeichneten Figur nach der Höhe dringt, während der markige zweistimmige Unterbau in der prägnanten Rhythmik für sich allein eine Variation darstellen könnte.

Die merkwürdigste und zukunftsvollste, auf Schubert und Schumann und zugleich auf die 9. Symphonie deutende Variation ist die sechste oder vielmehr, da sich von nun an Alles enge aneinander schliesst, der Anfang, die erste Partie der sechsten Variation. Dieselbe strebt durch ihre ganz eigenartige Klangwirkung entschieden aus dem Quartett heraus, nach dem Orchester, die monotonen Triolenschläge des Violoncells imitiren die Pauke, aus dem Harmoniegeflecht der Oberstimmen glaubt man Holzbläser und Hörner herauszuhören, Alles ist sehr bewegt, aber ganz leise gehalten und klingt wie aus weiter Ferne. Doch lassen wir die Töne selbst sprechen und bitten wir die Leser, namentlich auf den genialen Harmonieschritt von es nach des zu Anfang des zweiten Theiles und die nicht minder überraschende Rückwendung nach es zu achten.





*) NB. Der leichteren Ausführbarkeit und des besseren Klanges auf dem Clavier halber so geschrieben, in der Partitur klopft das Violoncell unausgesetzt auf




sempre pp



Von dem zweiten Abschlusse dieser sechsten Variation an geht Alles in ununterbrochenem Flusse dem Ende zu. Die Viola, dann die Primgeige, dann das Violoncell fassen den in den Takten 3—7 enthaltenen Figureninhalt als Thema, aber metamorphosirt, energisch an; die Triolenbewegung der Begleitung und der feste $^4/_8$-Schritt der Melodie suchen sich den Vorsprung abzugewinnen, drängen und treiben einander vorwärts; die Triolenbewegung siegt, und es entwickeln sich nun wie im Fluge nacheinander folgende Variationsmomente. Aus der Geigenstelle



wird



aus dieser Figur nach acht Takten in jähem Sprung:



und endlich wieder nach acht Takten als volles Allegro,



in welcher Unisono-Bewegung der Leser wohl sofort die Figur der dritten Variation erkennt, die dort nur angedeutete muthige Stimmung ist hier zur Erfüllung gekommen, dennoch geht das Quartett, nachdem dieser letzte Variationsabschluss sich in stürmischem *Fortissimo* ausgebraust hat leise — *piano* — und auf dem Dreiklang der zweiten Lage — aus: die alte Heldenkraft der Quartette Op. 59 ist in dem Harfenquartett doch nicht mehr das eigentliche movens gewesen. Bewunderungswürdig ist die musikalische Erfindungskraft in diesem Finale, besonders auf den zwei letzten Partiturseiten, wo aus der unscheinbaren Tonblüthe des Themas Gedanke auf Gedanke aufspriesst, förmlich hervorgezaubert wird und zugleich die effectvollste dynamische Steigerung erreicht wurde.

Ein Jahr nach Herausgabe des „Harfenquartettes" componirte Beethoven schon wieder ein neues Quatuor, das aber erst viel später in den Katalog seiner Werke eingereiht wurde, daher auch eine weit höhere Opuszahl trägt: es ist das F moll-Quartett Op. 95, das er dem Hofsecretär v. Zmeskal gewidmet hat. Beethoven hat es mit diesem Werke besonders ernst genommen, er bezeichnet die Composition ausdrücklich als „Quator serioso", er wollte damit gleich im Voraus feststellen, dass es sich um keine Quartettunterhaltung, kein harmloses Tonspiel handle, sondern um ernsteste Gedankenerörterung.

L. Nohl erklärt das Fmoll-Quartett für das erste ganz selbständige, von Anfang bis Ende bedeutende Quatuor Beethoven's und stellt es über alle vorhergehenden. Das ist nun allerdings zu viel behauptet, denn die symphonische Grösse der Rasumoffsky-Quartette ist hier nicht erreicht, wohl aber zeigt sich im Fmoll-Quartett ein Fortschritt durch den concentrirten, auf die einfachste und doch schärfst treffende Thematik zurückgeführten Gedankenausdruck, sowie durch die sachgemässeste Verwendung der Mittel: dieses Werk konnte eben nur Quartett sein und nichts Anderes. Das Quartett ist knapp gehalten, knapper selbst, als Einige der Quatuors Op. 18, aber es deutet das nicht vielleicht auf ein Zurückgreifen nach einem früheren Standpunct, sondern auf den

energischen Entschluss, diesmal möglichst nur zur Hauptsache Gehöriges zu geben, alles Nebensächliche, allen nur rein musikalischen Reiz auf ein Minimum einzuschränken. Es ist die schlagfertige Kürze des echten Dramatikers, die hier waltet, man wird im Fmoll-Quartett gar oft — nicht in der technischen Gestaltung, wohl aber geistig — an Gluck erinnert. Ungemein energisch tritt gleich der erste Satz auf. Er eröffnet mit einem merkwürdigen Doppelthema, der Vordersatz desselben bildet eine der imposantesten Unisonofiguren, die Beethoven je hingeschrieben (man möchte hier sagen: in Erz gegraben), im Nachsatz springen die Stimmen auf das Machtgebot des hier ein wenig eigenwilligen Meisters seltsam gegen einander, der Rhythmus ist aufs Schärfste ausgeprägt, — die eigenthümliche Doppelgestaltung kündet im Voraus eine sehr mannichfaltige Entwickelung an, welche grossartig namentlich im Durchführungstheil auftreten wird.

Nachdem sich das Thema anfangs so



aufgestellt, springt der erste Gedanke — wir wollen ihn das Unisono-Motiv nennen — im Violoncell unter scharfem Einsatz der Uebrigen schroff und unvermittelt auf Ges (diese jähen Modulationsrucke sind ein Hauptcharakteristicum des Satzes), dämpft

*) Um zu erkennen, wie viel Beethoven an Ausdruckskraft seiner Motive gewonnen, vergleiche man das gleichfalls unisono von f nach f zurückkehrende Grundmotiv des ersten Satzes des F-Quartetts Op. 18 mit Obigem.

aber diesen ungestümen *sf*-Einbruch sogleich zu *piano*, wendet sich schmerzlich nach Fmoll zurück, wo man unter dem fruchtlosen Aufbäumen des Violoncells in der Primgeige förmliche Klagerufe vernimmt. Das festet sich zu einem ruhigen Satze, in dessen Tiefe (in der Viola) aber das Grundmotiv fortgrollt, während der merkwürdige Nonensprung in der Melodie der ersten Violine nervöse Ueberreizung verräth. Das Unisono-Motiv drängt stärker und stärker durch, bis sich der Satz mit dem ursprünglichen Ungestüm auf den Anfang zurückstürzt, von diesem aber nicht in das Spring-Motiv, sondern — unter gleichsam zorniger Fortsetzung des Grundmotivs — nach dem Seitensatz, der mild zusprechenden Gesangsgruppe in Des



sich wendet. Die Triolenmelodie der Viola verbreitet sich in den übrigen Stimmen, während dazu die Primgeige einen gehaltenen Gesang in Vierteln und später ebenfalls eine Triolenbewegung, aber eine den Unterstimmen gerade entgegengesetzte bringt. Da regt sich unter diesen Triolen mit kühnem Einsatz das ursprüngliche Sechszehntelmotiv, welches den Anfang wiederbringen zu wollen scheint, aber im entscheidenden Moment stürzt sich der Satz von Des nach A und braust mit einem gewaltigen Laufe in Adur

*) = Claviereffect: in der Partitur, welche wir hier wieder in die Hand zu nehmen bitten, hält im 4. Takt obigen Beispieles die Primgeige as aus, während die 2. Violine abwechselnd f-as intonirt, analog ist das Verhältniss im nächsten Takt. — Als Partitur denken wir wieder an die Peters'sche, welche unter No. 1023c die Quatuors Op. 95, 127 und 130 in einem Bande fasst.

nach der Höhe, bricht aber hier auf der Dominante von a ab und wendet sich im nächsten Takt weich und innig *piano* nach des zurück. In dieses Des setzt Beethoven nun auch den seelenvollen Schlusssatz, in welchem das Sechszehntelmotiv (in 2. Geige und Viola in der Anfangsgestalt, im Violoncell aber zu einer Secundenfigur umgeformt) als Begleitung genommen wird, auf welcher ruhend ein holder Gesang den Saiten der Primgeige sich entringt.



Das klingt aber nicht, wie erwartet, auf Des aus, sondern stürzt, wie früher (durch Erhöhung des as zu a) nach A dur, so jetzt (durch Erhöhung des des zu d) nach D dur und bricht — nach einem kürzeren Sturmlauf als früher — auf D jäh ab. Dann kehrt in Des dur — als ob Nichts geschehen wäre — der gesangvolle Schlusssatz wieder und tönt nun wirklich in eben dieser Tonart leise aus, aber nicht auf dem Grundaccord, sondern spannend, fragend auf der Dominante As. — —

Als Antwort darauf erschallt nun höchst unerwartet in gewaltigem *fortissimo* der Unisono-Gedanke (die Sechszehntelfigur aber nur im Violoncell, die anderen Stimmen den Accord aushaltend) zum ersten Mal in Fdur, das aber sofort als Dominante von Bmoll genommen wird, in welcher Tonart nun der bei aller Kürze grossartige Durchführungstheil unseres Quartettsatzes eröffnet. Schon in dem erwähnten Takte (S. 4, Syst. 4, Takt 2 der Partitur) antwortet dem Motiv des Violoncells eine Nachahmung in der Viola, dann grollen die Mittelstimmen mit dem Sechszehntelmotiv gegen einen diatonisch aufsteigenden Viertelgang der Primgeige, der Satz drängt durch verminderte Septimenaccorde nach Fmoll zurück, — und hier entbrennt nun der heisseste Kampf zwischen den Stimmen, zuerst ausschliesslich mit den Waffen des Sechszehntelmotivs, dann des Springmotivs geführt und endlich in wahrhaft genialer Combination beider Hauptmotive, welche neuerdings die unumschränkte Herrschaft des Meisters über den Rhythmus bekundet: denn da treten zwei höchst gegensätzliche Bewegungen gleichzeitig auf, eine bekämpft die andere, und doch ist Jede aufs Schärfste gezeichnet:



Nach der dramatischen Bewegtheit der zwei mit grösster Tonstärke vorzutragenden ersten Takte des Beispiels, in welchem die Stimmen wie Blitz auf Blitz, Schlag auf Schlag einsetzen, ist das *pp*, monoton vibrirende as des nächsten Taktes von unvergleichlicher, fast grausiger Wirkung. Es ist nicht Ruhe in diesen drei Pianotakten ausgesprochen, es ist Vorbereitung neuer Wetterschläge, und mit Einbruch der Letzteren (S. 5, Syst. 3 der Part.) wird die Bewegung erst recht drängend und ungestüm. Indem sich die Unterstimmen mit dem Grundmotiv die Rede abzuschneiden suchen, und in der Primgeige oben, wie eine fahl beleuchtete Lufterscheinung, unausgesetzt in Sechszehnteln $\overline{\overline{c}}$ — $\overline{c}$ vibrirt (wie früher $\overline{as}$—as etc.), lässt die 2. Violine dazwischen einen leisen, aber entsetzlich schrillen Wehelaut ertönen. Die schmerzliche Energie des Satzes ist auf ihrem Höhepunct angekommen, und wir sind nun unversehens wieder beim Anfang des Quartetts: der dritte Theil beginnt. Aber aus demselben ist das Springmotiv ganz ausgeschieden, es folgt das Letztere nicht als zweiter Absatz dem Unisono-Gedanken, sondern dieser allein ist es nun, der in gesteigerter Energie in Verbindung mit Seiten- und Schlusssatz die Durchführung beherrscht.

Der Seitensatz (die Gesangsgruppe) tritt wie früher in Des auf, wendet sich aber alsbald nach F dur, in welchem Ton auch der Schlusssatz erscheint. Auch die ungestümen, momentanen Ausweichungen in entlegene Tonarten kehren wieder (das F dur stürzt diesmal auf G moll), dann klingt Alles auf C als der Dominante von F aus.

Nun wird aber, wie zuvor der Durchführungstheil mit dem grandios eingesetzten F dur-Accorde (und dem Sechszehntelmotiv im Violoncell), so jetzt mit dem Desdur-Accord (unter dem das Grundmotiv grollt) die Coda eröffnet, eine der machtvollsten, die Beethoven je componirte. Es liegt etwas von der unerbittlichen, todestrotzigen Energie des „Coriolan“ in dem Ausgange dieses merkwürdigen Quartettsatzes. Während bisher nur die Sechszehntelfigur des Hauptmotivs meisterlichst durchgeführt wurde, kommt jetzt auch die Achtelfigur zu ihrem Recht, sie schwingt (Alles in chromatischer Modulation auf vermindertem Septimenaccord) in Primgeige und Violoncell mit wildester Energie auf und nieder, die Mittelstimmen forciren dazu grossartig den schlechten Munktheil, bis sie endlich der Achtelbewegung der höchsten und tiefsten Stimme wieder das Sechszehntelgrundmotiv entgegensetzen, welches nun sich unverrückt, marmorfest aufstellt und nicht mehr ablässt und sich ganz zuletzt, während die Tonstärke mehr und mehr abnimmt, sein eigenes Grab gräbt. Zugleich aber verzieht sich das so lange grollende Gewitter in den letzten Takten, in welchen Beethoven mit den einfachsten Mitteln einen unübertrefflichen

Ausdruck erzielt, wie er denn überhaupt in diesem Quartettsatz einmal wieder fast unerreichbar gewusst hat, mit wenigen Worten Viel zu sagen.



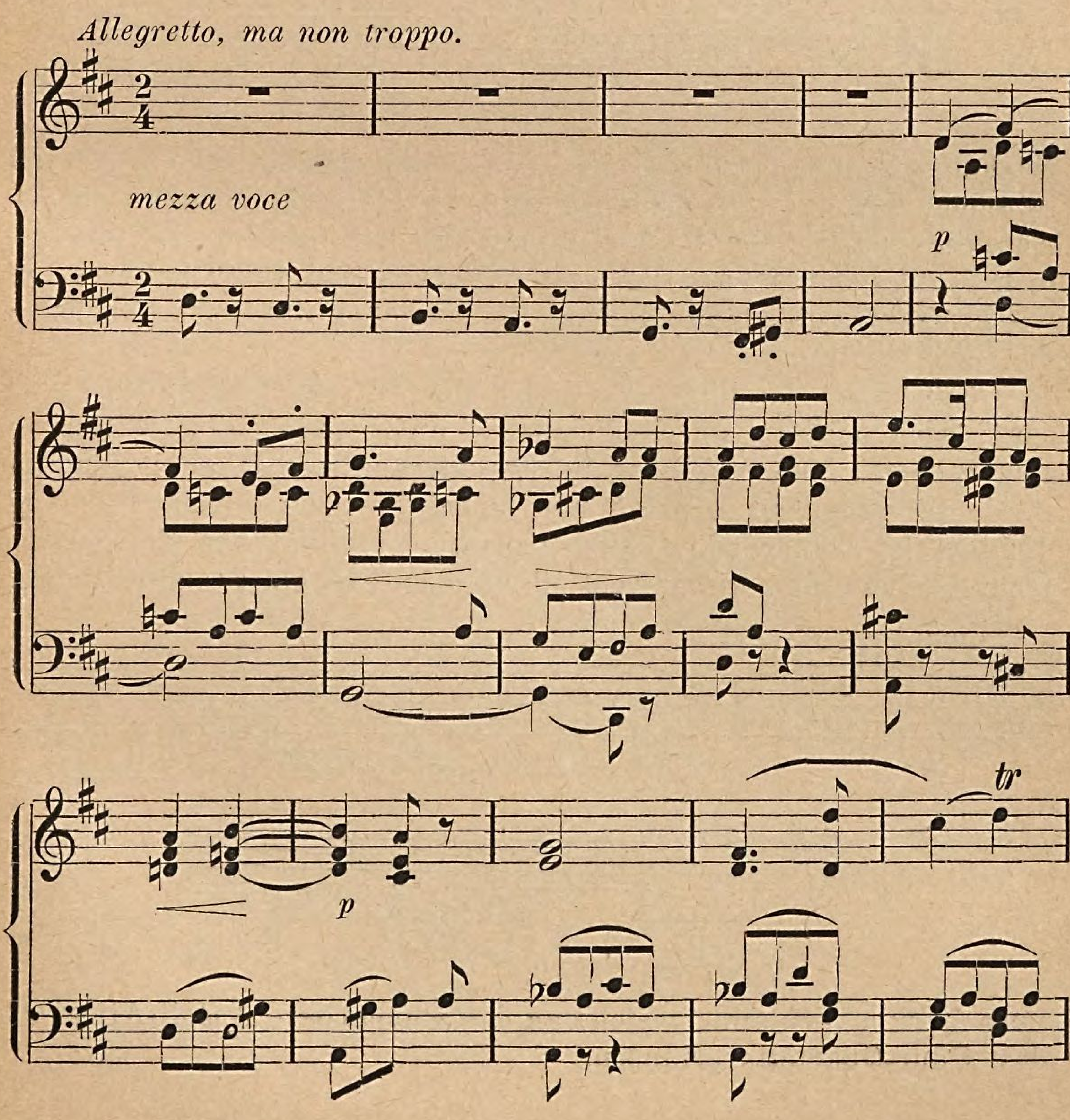
Dieser Abschluss wird für alle Diejenigen ein ewiges Muster bleiben, welche ein Tonstück in vollkommenster Einheit ergreifend verklingen lassen wollen.

Ein sehr ernster, gehaltener und dabei doch vom innersten Grunde aus seelenvoller Satz folgt dem hochaufgeregten ersten Allegro des Fmoll-Quartetts. Dieses Andante (von Beethoven eigentlich „Allegretto, ma non troppo" bezeichnet), $^2/_4$, Ddur, ist einer jener Sätze, welche am augenfälligsten zeigen, dass es im Schaffen des Meisters keinen Sprung, keine Lücke gibt. Das vorliegende Allegretto bildet eine förmliche Brücke zwischen der zweiten und dritten Periode Beethoven's. Auf Jene weist die übersichtliche formelle Gestaltung des Stückes im Ganzen, wie des Hauptsatzes insbesondere, diese verräth sich ganz deutlich in gewissen Modulationen und melodischen Wendungen, welche die mächtigste innere Bewegung, ein überströmendes Gefühl offenbaren, sowie durch die Anwendung des fugirten Stiles im Mittelsatze, und zwar

behandelt der Meister hier schon ganz wie in seinen letzten Werken die Fuge nicht streng, sondern frei, man kann sagen, jeder einzelne Ruck dieser „Durchführung“ bezeichnet einen gesteigerten Gefühlsaccent.

Die ersten vier Takte unseres Allegrettos führen den Hörer in das Innerste der Beethoven'schen Gemüthswelt, die Töne schreiten leise, wie es sich gebührt, wenn man eine Kirche betritt: erst dann beginnt der milde, aber zuversichtliche, ernst-feierliche Gesang, welcher sich von Takt zu Takt steigert und endlich (Takt 12—23 — die zwei letzten des anschliessenden Notenbeispiels) mit einer seelenvollsten Wendung abschliesst, wie sie nur Beethoven gegeben war.

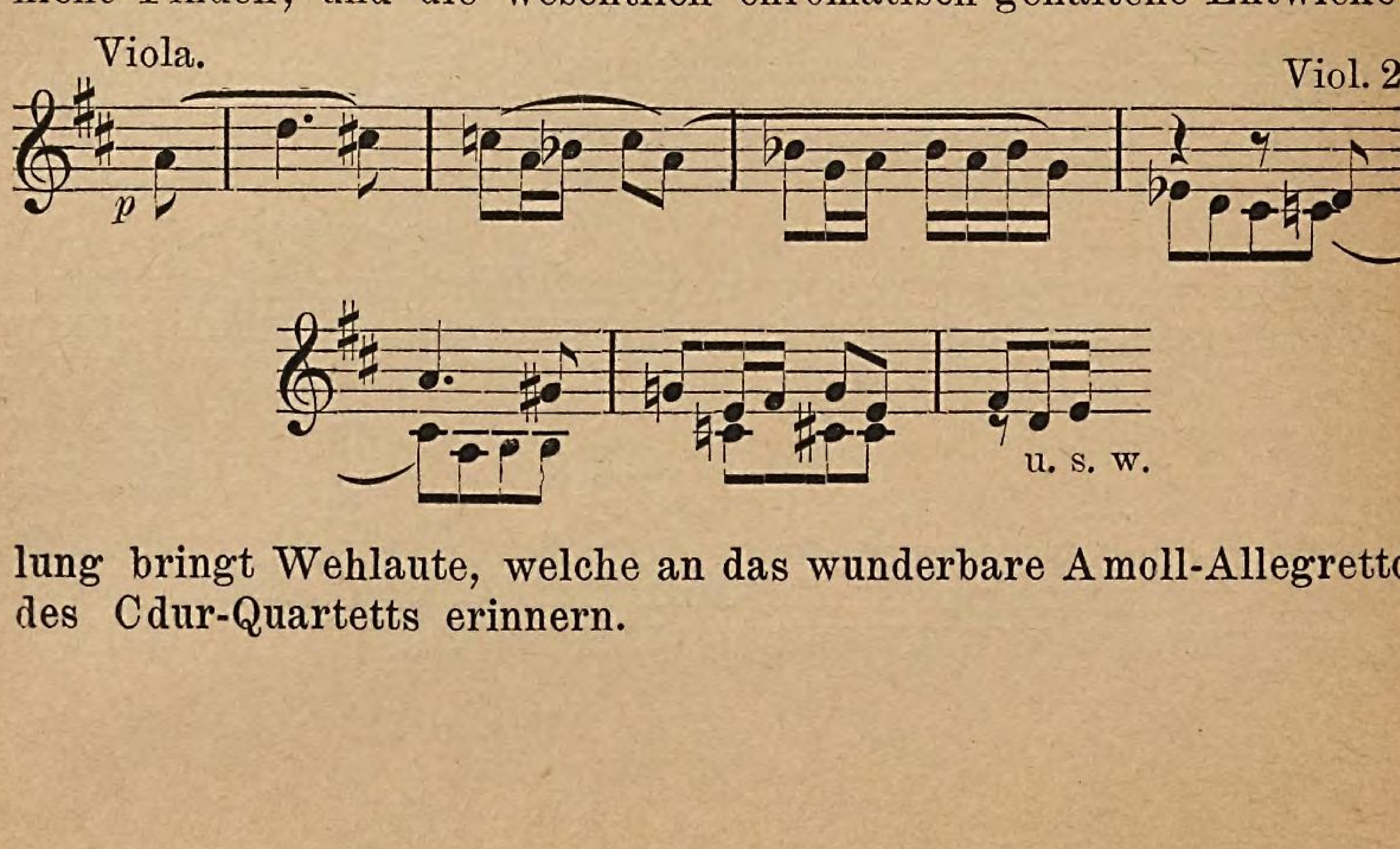
Man beachte das eigenthümliche harmonische Colorit des Satzes, welcher sich recht eigentlich zwischen Gmoll und Ddur bewegt und immer, wenn das entschiedene Dur ergriffen scheint, sofort durch eine überraschende Mollwendung den Sinn verändert.





Nachdem in den letzten sechs Takten die musikalische Rede sich so schön gesteigert (beachtenswerth besonders die Vorhalte und die Accentuirung, welche die schlechten Tacttheile hervorhebt), folgt der bisher entwickelten grossen ersten Periode ein ruhig-heiteres, gewissermaassen die angeschlagene Stimmung bekräftigendes Nachspiel von zwölf Takten.

Nun aber intonirt die Viola ein seltsam gestaltetes (Marx sagt: sich mühsam durchwindendes) nicht präcis abgeschlossenes Fugenthema, und mit Eintritt des hieraus entwickelten Fugatos wird die Stimmung ernster und unruhiger, die Brust des Tondichters ist beklommen, seine Tonsprache klingt wie Suchen und nicht-Finden, und die wesentlich chromatisch gehaltene Entwicke-



lung bringt Wehlaute, welche an das wunderbare Amoll-Allegretto des Cdur-Quartetts erinnern.

Die heftige Bewegung nimmt ab, und die leisen Schritte der „Einleitung“ sind es, welche den Satz und das Gemüth des Tondichters scheinbar ganz zur Ruhe bringen. Aber es wird jetzt nicht die Introduction in ihrer ursprünglichen Gestalt genommen, sondern das abwärts schreitende Motiv, welches hier in As eintrat (im Anfang mezza voce, jetzt *pp*), erstreckt seinen stillen Gang, fort und fort modulirend, über zwölf Takte. Diese Episode der feierlichen Sammlung dauert nicht lange, sie endet mit einem tiefen Athemholen auf der Dominante von D. Dann tritt neuerdings das Fugato ein, wieder anders gestaltet; im Anfange arbeitet es sich rüstig ab, und ein energischerer Zug als der frühere scheint es ans Ziel zu führen (wir müssen bitten, hier sich genau S. 11 der Partitur anzusehen), aber da dieses Ziel — der wahre Seelenfriede — doch nicht erreicht wird, so nimmt der Satz in leidenschaftlichster Steigerung zuletzt eine fast zornige Physiognomie an, um endlich, nachdem er am heftigsten gegrollt, wie vernichtet in sich zusammenzubrechen.

Mit einem Meisterzug lässt der Tondichter die Sechszehntelfigur, welche am Schlusse die Fugenentwickelung beherrscht (oder eigentlich ein fernes Echo dieser Grollstimme) unmittelbar in den ersten Takt der Introduction einmünden (S. 12, System 2, Takt 3 der Partitur), welche Letztere hier in ursprünglicher Fassung erscheint, und hiermit ist zum Anfange des Allegrettos zurückgeleitet.

Mit dem wiederergriffenen Anfang unseres Andantes ist die Entwickelung zuerst der ursprünglich gegebenen analog. Der ruhig-ernste Gesang des Hauptthemas strömt musikalisch-breit, wie anfangs dahin, in manchem Zug aber heisser, bewegter als früher. (S. 12 der Part., Syst. 3: Verlegung der Melodie in eine höhere Octave, Mordent in Takt 4 etc.) —

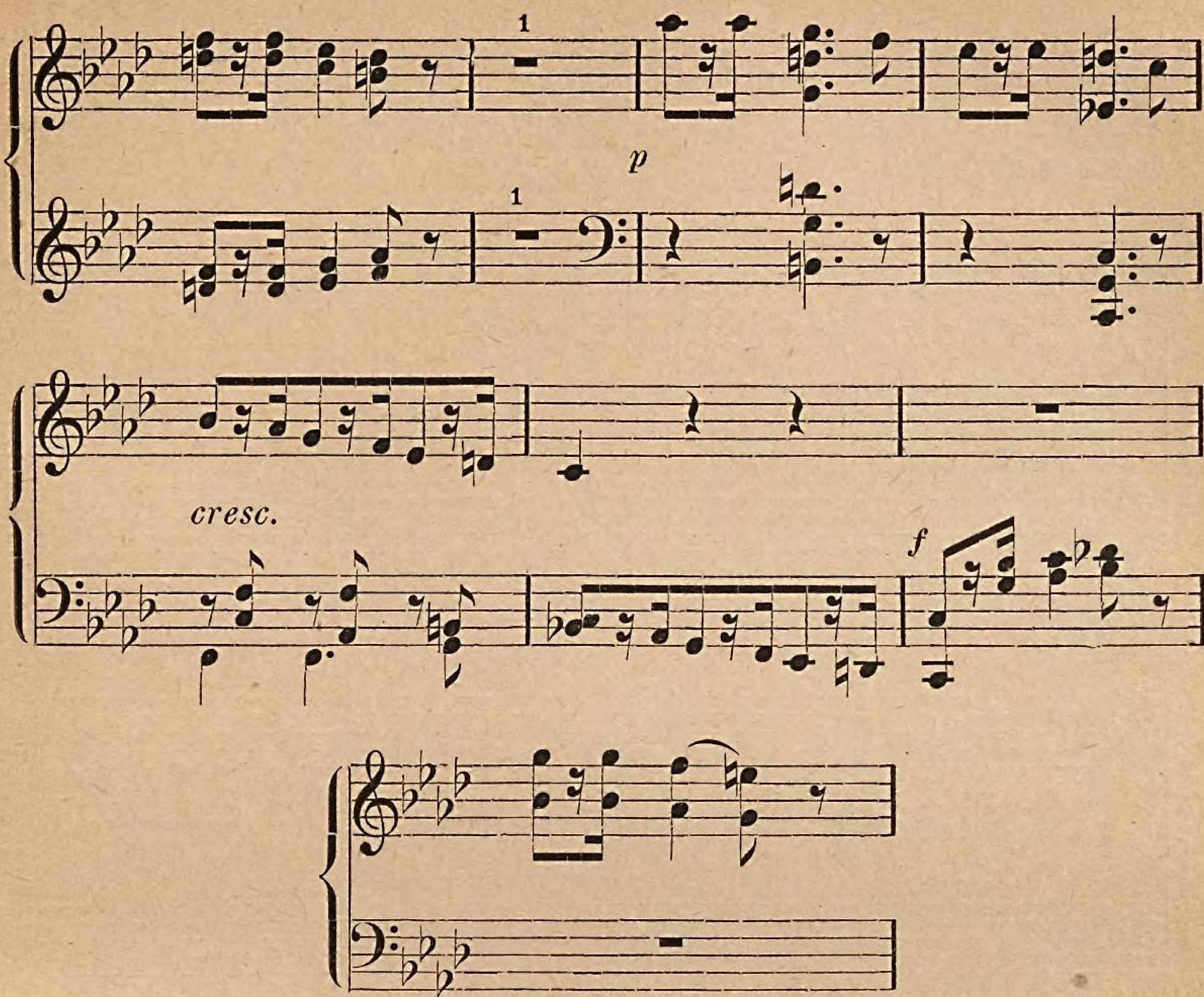
Nun folgt wieder (nach dem seelenvollen Abschlusse) das heiter-bekräftigende Nachspiel von früher, es stellt sich jetzt noch zuversichtlicher auf, es will nicht weichen, will sich ausbreiten. Aber da mahnt leise, düster das Fugenthema in der Viola und beunruhigt auch die übrigen Stimmen: soll die beklommene Seelenstimmung wiederkehren? Nein, das Fugenthema beschwichtigt sich mild und milder (in der wunderbar schönen Wendung nach F dur: S. 13 der Part., Syst. 2, Takt 3—5) und weicht endlich für immer, während sich nun erst der Gesang der ersten thematischen Periode recht innig, ausdrucksvoll, ja man möchte sagen: zärtlich entfalten kann. Zu welchem unbeschreiblich schönen und edlen melodischen Ausdruck der Tondichter sich hier am Schlusse seines Andantes aufschwingt, das mag man aus der Partitur (S. 13) ablesen oder noch besser bei der nächsten wirklichen Aufführung in lebendiger Tongestalt auf sich wirken lassen. Es ist übrigens hier eine

jener überschwänglichen und zugleich glückselig-heiteren Steigerungen geboten, wie sie sonst überwiegend nur der letzten Schaffensperiode des Meisters eigen sind. — Es scheint, als könne sich der Tondichter von seinen jetzt so lieblich-innig sprechenden Motiven gar nicht trennen, dann erst — nachdem er sein Herz voll ausgeschüttet — zieht er sich still-glücklich in sich selbst zurück, es sind die Schritte der „Einleitung“, welche, sinnig umgeformt, endlich den Satz auf dem Grundton d (in Primgeige und Violoncell) verklingen machen.

Wie am Schlusse des Andantes der Claviersonate Fmoll, Op. 57 („appassionata“), bringt uns auch hier ein jäh hereinstürzender verminderter Septimenaccord mit einem Male in eine gänzlich veränderte Stimmung: der dritte Satz des Fmoll-Quartetts beginnt, zuerst in Cmoll und mit stutzig unterbrechenden Pausen, bis sich endlich die Tonart Fmoll und der charakteristisch-markirte Rhythmus feststellen. Man hat hier kein Scherzo vor sich, sondern einen trotzig-herausfordernden, eminent streithaften Satz, wie er bei Beethoven so oft die Stelle des Scherzos vertritt. Marx meint, der Satz könnte noch am ehesten (formell) Menuett heissen, aber der Charakter wäre ernster, als sich irgendwie mit dem Begriff eines „Menuetts“ vertrüge: nur Gluck habe solche Sätze gebildet.

Wir finden aber im Gegentheile hier nicht so sehr einen Rückblick auf Gluck, als einen prophetischen Hinweis auf die Zukunft. Dieser eigensinnige, in der Durchführung immer schärfer treffende Rhythmus ist entschieden modern, wie oft findet man ihm Verwandtes in den Werken von Weber, Wagner, Schumann, man denke nur einmal an des Letztgenannten Cdur-Symphonie. Grossartig sind in unserem Satze, welcher so —





beginnt, der unerwartete Durchbruch des Desdur im zweiten Theile, die einfach geniale Rückwendung nach Fmoll und die blitzartigen Rhythmen gegen den Schluss der ganze Satz gewährt von jenem Desdur-Accord an bis ans Ende ein Bild des stolzesten Heroismus. Der Schlusston *f* kann nicht ausklingen, da sich schon der zweite (schlechte) Takttheil mit Ungestüm auf den verminderten Septaccord des Anfangs stürzt und dadurch die Wiederholung des ganzen Hauptsatzes herbeiführt. Auch der zweite Abschluss (nach der Wiederholung) forcirt nicht minder ungestüm den schlechten Takttheil, ergreift aber die Note Ges und zaubert hiermit — in dem Alternativ — ein von dem trotzigen Hauptsatze wesentlich verschiedenes Tonbild herauf. Wie aus anderer Welt erklingt ein feierlich-ruhiger Gesang, von himmlischen Harfen umspielt, Beethoven wählt hier, wie im Quartett Op. 74, die Form eines accordisch figurirten Cantus firmus, aber mit diametral entgegengesetzter Wirkung. Wenn dort die Töne in blendender Klarheit (in jenem Cdur-Prestissimo des Esdur-Quatuors) eine fast Sebastian Bach'sche oder Händel'sche Glaubensfreudigkeit aussprechen, so ist hier Alles dunkel, geheimnissvoll, gleichsam von einem Schleier umhüllt, durch welchen hindurch man den Meister zu erblicken glaubt, in tiefster Contemplation dem

„Urgrund aller Dinge“ nachsinnend. Ist diese Anrufung an des Tondichters nie völlig aufgegebenen persönlichen Gott oder an den Weltgeist überhaupt gerichtet: wer kann es wissen? — Dieser fremdartig-verklärte Gesang,

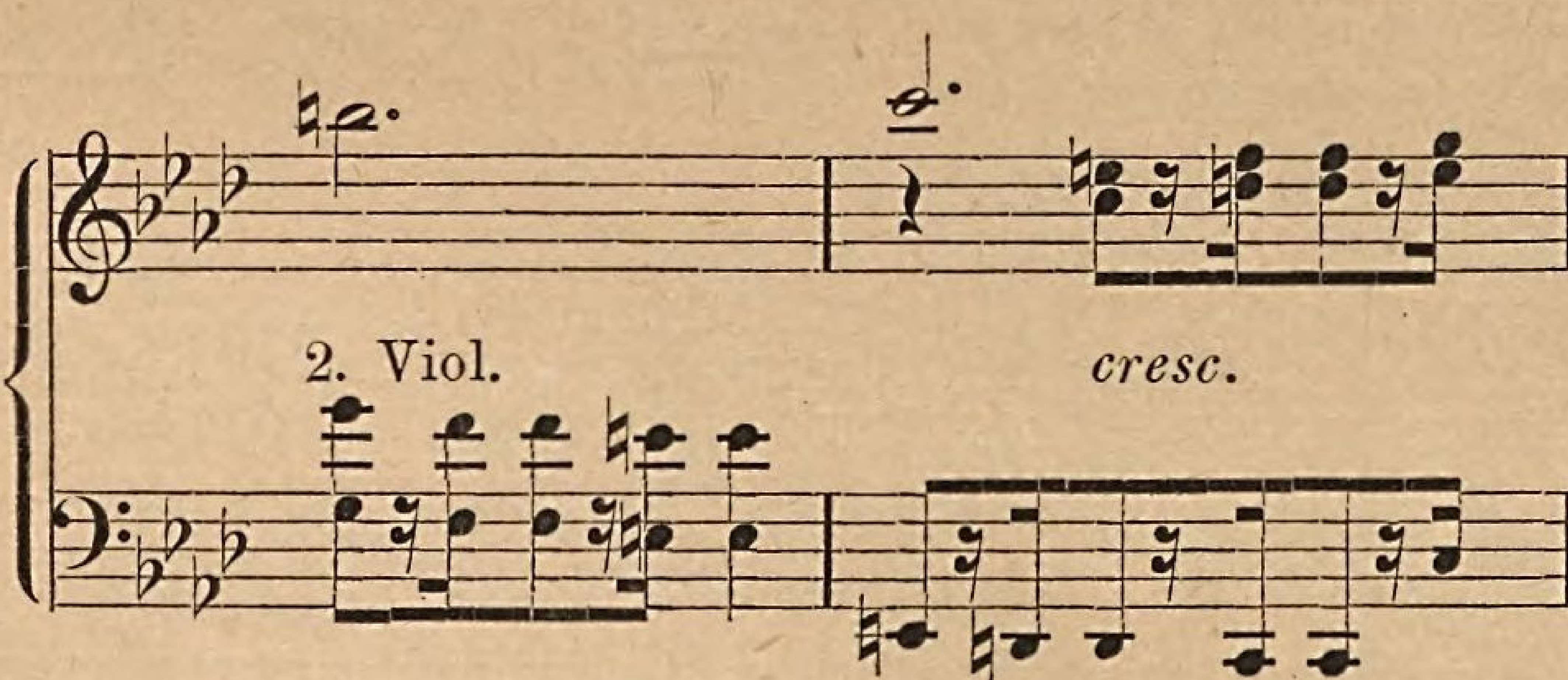


welcher consequent in den Unterstimmen ertönt, während der Primgeige die Figuration zugetheilt ist — wendet sich, stets zauberisch harmonisirt, nach Ddur und von da nach Hmoll, zuletzt immer mehr vertieft und verinnerlicht und zugleich leise und leiser erklingend, bis sich die Achtelfigur der Primgeige förmlich zu verflüchtigen scheint. Da mahnt aus der Ferne die bewusste Accentuation des schlechten Takttheils an den trotzigen Hauptsatz, und wirklich steht — vier Takte später — der Letztere in ungebrochener Kraft wieder da. Er wird wie zu Anfang durchgeführt und drängt, wie das erste Mal, ungestüm in das

Trio, welches aber jetzt (durch veränderte, noch hastigere Modulation in der Ueberleitung) nicht erst in Gesdur, sondern sogleich in D erscheint und sich weiter (Alles neu und überraschend, dabei schmerzlich getrübt) nach Gdur, Cmoll, Fmoll wendet.

Nicht die „leise Mahnung auf dem schlechten Takttheil“, sondern eine geniale Combination des (unerwartet eintretenden) Motivs aus dem Hauptsatze mit dem Sphärengesange (welcher feierlich nach der Höhe zu ausklingt) ist es nun,

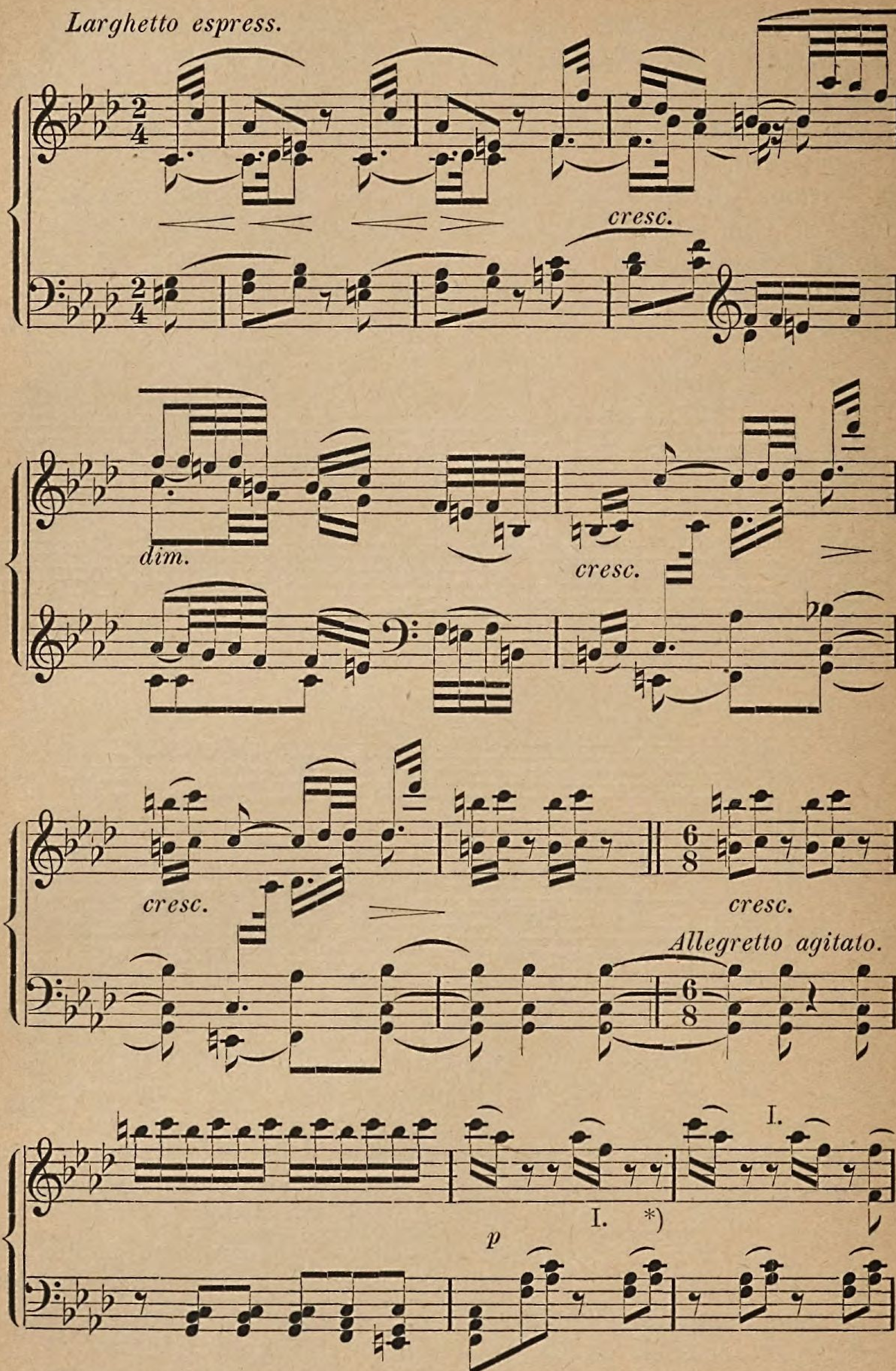




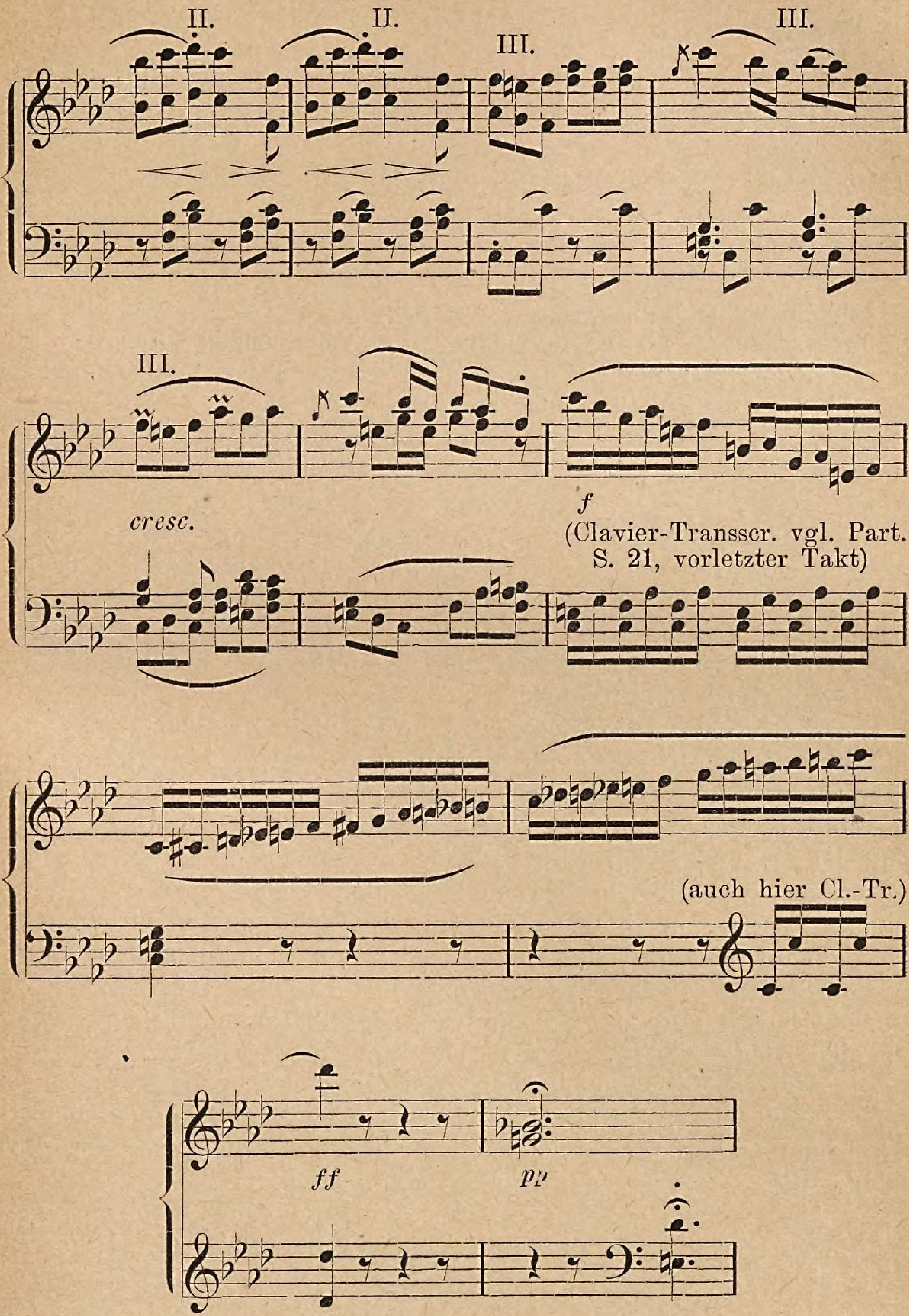
welche zum dritten und letzten Male den Hauptsatz zurückbringt. In gesteigerter Bewegung (Più allegro) und sogleich in Fmoll einsetzend (ohne die einleitenden Cmoll-Takte des ersten Auftretens und der Reprisen) stürmt er nun dem Ende zu und schliesst mit jener vollbefriedigten Energie, in welcher Beethoven kaum je ein anderer Meister gleich gekommen ist.

Eine kurze, aber entzückend schöne, überquellend innige, in echt moderner Sehnsucht förmlich getränkte „Einleitung“*) (bei der man unwillkürlich wieder an Schumann's Cdur-Symphonie, vielleicht auch ein wenig an Wagner's „Tristan“ denkt),

*) Man beachte die herrlich melodische Stimmenvertheilung in der Partitur S. 21 oben.



*) In der Partitur tritt zu dem c-as der Primgeige die zweite Violine eine Octave tiefer unisono.



führt in sinniger Benutzung zweier Noten unmittelbar in das Finale ($^6/_8$, F moll, Allegretto agitato), von welchem wir hier gleich die ersten fünfzehn Takte hersetzen, um den leidenschaft-

lichen, wahrhaft dramatisch bewegten Charakter dieses Satzes zu zeigen.

Das Thema des Finales besteht aus zwei wesentlich verschiedenartigen Motiven I und II, dann noch einem abschliessenden Anhange III. — Die schleifenden Noten in I haben etwas Capricciöses, Humoristisches, um so eindringlicher aber klagt No. II, und der Anhang III steigert noch die Beredtsamkeit des Schmerzes; das Ganze ist eine jener Beethoven'schen Melodien, die sich, einmal gehört, im Leben nimmer vergessen lassen. — Nachdem sich das grosse Klagethema festgestellt, weicht der Schmerz dem Groll, die unwiderstehlich anstürmende Sechszehntelpassage der Primgeige drängt den Satz (unter bekräftigendem Zuruf der übrigen Stimmen) zu einem vorläufigen gewaltigen Abbruch auf des (*fortissimo*). Nach diesem vom ganzen Quartett unisono in höchster Kraft angeschlagenen des ist das im nächsten Takt von den zwei Geigen *pianissimo* lange auszuhaltende g-b von wunderbarstem Effect. Wir befinden uns da nicht mehr im Kammermusik-Salon, sondern inmitten einer aufregenden dramatischen Scene; wir glauben einen feurigen Helden zu sehen, der soeben auf der Zinne der feindlichen Burg seine Fahne aufpflanzte, aber im nächsten Augenblick von einem Pfeile getroffen, tödtlich verwundet, zusammenknickt. —

„Der Kampf wird fortgesetzt, wenn nicht von dem gefallenen Helden selbst, so von den Streitgenossen, welche kommen, ihn zu rächen." — Es versteht sich, dass wir mit Vorstehendem nicht vielleicht unser Finale auslegen wollen, sondern einfach seinen musikalischen Charakter bezeichnen, welcher durch den feurigen Zug und die lebhafte Gegenüberstellung der Stimmen unwillkürlich zu poetischen Bildern, wie das oben gebrauchte, anregt: man hat eine Eroica im Kleinen vor sich, nur aber gemildert durch den süss-melodischen, schmerzlichen Charakter des Motivs II. Wenn im Anfang die Melodien des Hauptthemas unisono in den beiden Geigen lagen, so wird jetzt (S. 22 der Part.), von jenen bedeutsamen Fermaten an, die Melodie der Primvioline und der Viola zugewiesen, die reine Begleitung hat nur das Violoncell, während in der Secondvioline eine charakteristische Sechszehntelfigur sich dem Zuge des Ganzen entgegenwirft.

Als es nun (bei dieser ersten Reprise der ersten thematischen Periode) wieder zu dem abschliessenden Anhange (Mot. III) kommt, ist es der erste Takt von des Letzteren Motiv (Takt 7, resp. 9 des Allegros), welcher sich in leidenschaftlichem Zuge ausbreitend zu einer wahren „Kampf- und Sturmepisode" führt: in den Mittelstimmen grollt wie Trommelwirbel eine neue Sechszehntelfigur, während Primgeige und Violoncell nur einzelne kurz abgerissene Viertelnoten (Einzeltöne und Accorde) loslassen, welche wie Pfeil-

oder Flintenschüsse die Luft durchschwirren. — Indem sich die Sturmbewegung des Satzes ein wenig mildert, wird — mit einigen interessanten „Imitationen“ (S. 23 der Part., Syst. 1 und 2) — zu dem in die Secondgeige verlegten, von dem Donnerpochen der Primgeige begleiteten zweiten Hauptthema übergeleitet, welches durch die *sforzato*-Accentuation voll Beethoven'scher Energie als eine Art „Sturmlied“ erklingt, dessen melodischer Kern



aber nichtsdestoweniger prophetisch auf Mendelssohn hinweist.

Nur einen Augenblick verweilt der Meister in dieser gefestet-zuversichtlichen Stimmung, welche das zweite Thema ausspricht, von Letzterem wendet er sich sogleich in den Durchführungstheil, ein drittes oder Schlussthema fehlt ganz gegen die sonstige Gepflogenheit. Im Durchführungstheil, welcher ebenfalls ungewöhnlich kurz gehalten, ist es nun das Motiv II (Takt 5 vom Allegro-Anfang), welches imitatorisch energisch entwickelt wird*), um sonach dem Motiv I Platz zu machen, welches hier (zweistimmig *pp* in Des dur einsetzend) eine liebliche, fast graziöse Physiognomie annimmt. Aber die düstere Stimmung kehrt sofort mit dem Motiv III zurück, und dieser Anhang des Hauptthemas führt uns zugleich in den (verkürzten) dritten Theil des Satzes. Im Nu sind die „Sturm- und Kampfepisode“ von früher, die nachfolgenden Imitationen und das zweite Hauptthema (im ersten Theil in C moll, jetzt F moll) wieder an uns vorübergezogen; jetzt ist es Motiv III, welches die höchst merkwürdige Coda eröffnet. In dieser Coda



*) Genauere Kenner von Beethoven's Claviersonaten werden vielleicht an den ersten Satz und das Adagio der D dur Sonate Op. 10 erinnert werden.





werden die Motive genialst gegenübergestellt, wahrhaft überraschend wirkt der geheimnissvolle Eintritt des Motivs I in Takt 5 des Beispiels, und die Umbildung des Motivs zwei Takte später klingt feierlich-grandios, wie Todes-Ankündigung. Ueberaus interessant ist der ganze weitere Verlauf der Coda, zuletzt tritt in der Viola Motiv III (1. Hälfte) hinzu, und es stehen nun die Motive und Stimmen so:



ein wahres Muster von echt polyphonem Quartettsatz. — Die Motive verklingen, es bleibt nur Motiv III in allen Stimmen übrig, auch dieses verstummt zögernd (*poco ritard.*). und wie nach zertheiltem Gewitter das erste Fleckchen blauer Himmel, so wirkt hier erlösend der erste ganz leise (*ppp*) Eintritt des F dur-Accords. Die Seele hat sich befreit, gereinigt von den sie bedrückenden schmerzlichen Stimmungen, sie schwingt sich nun selig

in ätherische Regionen auf. Das führt in Tönen ein fünfter Satz (Allegro molto, F dur, Alla breve) aus, den man wegen seiner Kürze (43 Takte) aber durchaus nur als „Anhang“ des vierten Satzes auffassen kann, für den Letzteren etwa dieselbe Stellung einnehmend, wie die „Siegessymphonie“ in F für das F moll-Allegro der „Egmont“-Ouverture. So mächtig-glanzvoller Jubel, wie jener tragischen Ouverture am Schlusse, ist freilich unserem Quartettfinale nicht vergönnt: Alles ist (schon der Kunstgattung entsprechend) leiser, leichter, zarter gehalten, aber darum nicht minder selig und beglückt. Das ganze Sätzchen ist im Wesentlichen über folgendes überaus animirte Violinthema



gebildet und in reizendst durchsichtiger Polyphonie gehalten, entzückend besonders gegen den Schluss, wo das Thema erst in der Viola, dann im Violoncell (mit einem Gegensatze in den Geigen), dann in beiden Geigen, endlich in allen Stimmen erklingt. Wie die Instrumente in diesem Satze freudig aufzittern, wie sie sich liebend umschlingen, in neckischem Spiel sich verfolgen und endlich ihre Freude muthvoll in die Welt hinausrufen, das muss man von einem Meisterquartett (Joachim, Laub, Becker, Hellmesberger etc.) gehört haben, um die rechte Wirkung zu kennen.

Wir scheiden von diesem Werke und speciell seinem Finale mit dem Bewusstsein, dass in ihm Beethoven eine seiner genialsten Schöpfungen gegeben hat. Denn diesem Schlusssatz (oder wenn man will diesen zwei Schlusssätzen) klebt unbestreitbar eine gewisse Flüchtigkeit an, er ist vielleicht in einem Zuge, in einer Stunde niedergeschrieben. Aber die Erfindungskraft des Meisters befand sich schon auf ihrem Gipfel, und so lässt sie ihn hier spielend die wundervollsten Combinationen (man denke an die Coda!) finden, welche ein Anderer bei wochenlangem Nachdenken nimmer erreicht hätte. Das F moll-Quartett (Hrn. von Zmeskall in Wien gewidmet) bleibt deshalb einer der merkwürdigsten Marksteine in Beethoven's Schaffen und der würdige Schlussstein in des Meisters zweiter Quartettperiode. Wollen wir nun sehen, wie sich der Tondichter der Kunstgattung in seiner dritten Schaffensepoche gegenüberstellen wird, in jenen merkwürdigen letzten Schöpfungen, die wir am Aufmerksamsten zu betrachten haben.

Die letzten Quartette.

Der Hauptunterschied der letzten grossen Beethoven'schen Streichquartette von ihren Vorgängern, selbst noch von dem so wundersam in sich vertieften, eine, durch die mächtigsten Seelenkämpfe geläuterte Lebensanschauung aussprechenden F moll-Quartett Op. 95, liegt in dem gänzlich individuellen, höchst persönlich subjectiven, von der Aussenwelt ganz abgelösten Charakter der Composition, welche, unbekümmert um formale Verständlichkeit, nur den Inspirationen des Meisters, wie sie ihn — fast möchte man oft annehmen: aus anderen Sphären — in seiner tiefsten Einsamkeit überkamen, zum unmittelbaren, spontanen Ausdrucke dient.

Schreibt Beethoven jetzt ein Thema nieder, so ists ihm gewiss aus innerster Seele gekommen, es erfüllt ihn ganz; eben darum kann er sich aber von diesem Dolmetsch dieser seiner eigensten Herzensstimmung auch kaum mehr trennen, er führt es musikalisch in oft unerschöpflicher Weise aus, die Stimmung aber bleibt wesentlich dieselbe, nur dass sie nach allen Richtungen hin immer schärfer ausgeprägt und gesteigert wird.

Mit Vorliebe wählt daher der Meister bei den langsamen Sätzen jetzt die Variationenform, sie dient ihm dazu, das ohnehin schon von Herzen zu Herzen sprechende Thema dadurch, dass er aus demselben mit nie genug zu bewundernder Kunst eine unglaubliche Fülle neuer musikalischer Formen entwickelt, während die Stimmung doch dieselbe bleibt — dieses so tief gefasste Thema, diese „geliebte Melodie“ bis auf den höchsten Gipfel der Innigkeit zu steigern; hier zeigt sich dann der Meister fast unersättlich, man fühlt, er will seine ganze Seele ausschütten.

Wohl das merkwürdigste Beispiel solcher Riesen-Variationen sind Jene aus dem Cis moll-Quartett Op. 131.

Dieses Erfülltsein Beethoven's von seinen musikalischen Ideen, dieses Herausschaffen aus seinem Innersten zeigt sich aber nicht nur in den Sätzen als Ganzes, sondern oft schon in den musikalischen Gedanken: die Themen werden weiter, breiter und

auf mehr Takte ausgedehnt, als je zuvor. So besteht das Thema des Adagios aus dem Es dur-Quartett Op. 127 aus 18 Takten und noch dazu in dem, ohnehin den Charakter der Breite an sich tragenden $^{12}/_{8}$-Takt, und diese ganzen 18 Takte, ein Herzenserguss, wie wir ihn sonst eben nur wieder bei Beethoven (Adagio der neunten Symphonie — „Benedictus" der D dur-Messe — Adagio der grossen B dur-Sonate) finden, bilden erst das Thema zu Variationen, welche die weihevoll ideale Stimmung — mit Marx zu sprechen — zu immer höheren und höheren Verklärungen emporführen.

Die bleibenden Stimmungen, die mächtig breiten Gedankenperioden bezeichnen die Regel im musikalischen Charakter der „letzten Quartette", doch kommen im schroffen Gegensatze hierzu auch Stücke vor, in welchen die Stimmung auf die überraschendste Weise alle Augenblicke wechselt (Des dur-Andante des B-Quartetts Op. 130) oder die aus den knappsten, kürzesten, mitunter nur aus zwei Noten bestehenden Motivchen einen Prachtbau aufführen (Finale des Quartetts Op. 135).

Ein besonderer Grund des schwierigen Verständnisses, welcher mit den einheitlichen Stimmungen der letzten Quartette eng zusammenfällt, betrifft die musikalische Ausdrucksweise im Detail. Die meisten Hörer sind gewohnt, beim erstmaligen Hören hauptsächlich nur auf gewisse Partien der Werke zu achten (sie nennen es „Themen", „Melodien" u. drgl., verstehen aber meist nur Das darunter, was vorzugsweise ihrem Ohre schmeichelt, also Cantilene u. s. w.), Anderes betrachten sie als „Gänge", „Bindeglieder der Themen", die man als nebensächlich nicht mit derselben Aufmerksamkeit zu verfolgen habe, wie die Themen selbst, bei denen man das Ohr ausruhen lassen kann, damit es zur Aufnahme des Themas — wenn es wieder eintritt — um so frischer disponirt sei. — —

Solche „Nebensächlichkeiten" gibt es nun in den letzten Quartetten Beethoven's fast gar nicht, es hängt vielmehr meist — wie in der unendlichen Orchestermelodie Wagner's — vom ersten Ton angefangen Alles Takt für Takt organisch zusammen; hier heisst es nun: entweder — oder — aut Caesar, aut nihil — grösster musikalischer Genuss oder keiner; wer nur einen Takt überhört, dem ist gewöhnlich der Faden durch das Labyrinth abgeschnitten, der Ausgang versperrt.

Wenn nun schon die Themen dieser Quartette in ihrem breiten Periodenbau für ein Laienohr schwer zu fassen sind, um wie viel mehr die oft enorm complicirte Durchführung, — mit solcher Aufmerksamkeit zuzuhören, dass Einem kein Ton entgeht, ist gewiss nur Sache der Wenigsten, es erfordert vielmehr die vielleicht grösste Anstrengung.

Letztere zu erleichtern, hilft nun Nichts besser, als ein wiederholtes Hören mit der Partitur in der Hand oder auch Studium der Partitur vor der Aufführung, für besonders ferme und musikalisch gebildete Pianisten allenfalls eine sorgfältigst einstudirte Interpretation eines Clavierauszuges zu vier Händen — natürlich gleichfalls vor dem Anhören des Originales.

Ein Grund, warum die letzten Quartette noch besonders einigen älteren Musikern vom Fach ein Dorn im Auge sind, ist in der ausserordentlich kühnen und freien Führung der Stimmen zu suchen. Beethoven fasst die vier Stimmen ideal, als Träger seiner subjectiven Gedanken; jede Stimme soll nun zuerst sich selbst voll und frei aussprechen, dann erst wird auch ihr Verhältniss zu den übrigen in Betracht gezogen.

Durch diese Selbständigkeit der Einzelstimmen entstehen nun allerdings hie und da Herbheiten im Zusammenklange, die nirgends eigenthümlicher und consequenter hervorgetreten sind, als in jener grossen B dur-Fuge, welche Beethoven zuerst zum Finale des Quartetts Op. 130 bestimmt hatte, dann aber, für das Letztere ein neues Finale componirend, als selbständiges „Werk 133“ herausgab.

Die Fuge Op. 133 und neben ihr die Fuge aus der B dur-Sonate Op. 106 dürften wohl die einzigen Compositionen Beethoven's sein, welche nie das Gemeingut der Musikwelt im Ganzen und Grossen sein werden. Was die Quartettfuge — überschrieben: „Tantôt libre, tantôt recherchée“ — anbelangt, so ist sie vielleicht die genialste Augenmusik, die je geschrieben wurde; aber beim Anhören will sich ein reiner, künstlerisch befriedigender Eindruck schlechterdings nicht einstellen.

Prüft man die Composition aus der Partitur, so erstaunt man über die Neuheit der Combinationen, über das unwiderstehliche, oft förmlich heroische Vordringen jeder einzelnen Stimme, über die eiserne Consequenz in der Um- und Durchbildung des höchst energisch erfundenen Hauptthemas. — Aber den sinnlichen Wohlklang, den Beethoven sonst gerade in seinen letzten Werken, mit innerem Ohre hörend, so herrlich, so überraschend zur Erscheinung brachte (man denke wieder an das Adagio der 9. Symphonie und an das „Benedictus“ der D-Messe), hat der Meister diesmal total vergessen. Sich mit fast dämonischer Lust seinem gewaltigen Genius überlassend, häuft er Härten auf Härten, sodass ein unruhiger, mitunter fast peinlicher Gesammteindruck entsteht, welchen so manches grossartige und bewegende Detail (— die spannende Einleitung — das stimmungsvolle Andante in Ges: ein wahrhaft verklärtes Stück aus lichten Höhen — der grandiose Schluss —) nicht ganz aufzuheben vermag. In dieser Fuge — deren vierhändige Claviertransscription von A. Halm seltsamer

Weise als Beethoven's Werk 134 erschienen ist — können wir nimmer mit W. v. Lenz den Gipfel des Beethoven'schen Schaffens, sondern nur das immerhin anstaunenswerthe Resultat einer wunderlichen Laune, eines genialen Eigensinns erblicken, sie ist etwas ganz Apartes, und sie meint man sicher nicht, wenn man von den „letzten Quartetten" überhaupt spricht. In diesen (als Ganzes genommen) ist Alles klar, übersichtlich, künstlerisch befriedigend — allerdings aber nur für ein fein organisirtes, durch vieles Hören complicirter Musik gebildetes, in den Traditionen unserer Zeit grossgezogenes Ohr und Herz. — Wer in der Musik Charakter, Wahrheit der Empfindung und des Ausdrucks, berge sich dies auch hinter einer schroffen Aussenseite, sucht, wird seinen Zweck wohl nirgends besser erreichen, als in Beethoven's „letzten Quartetten". — Aber um dieselben vollkommen zu verstehen, muss man wieder — wie mehr oder minder bei jedem bedeutenden Beethoven'schen Werke — die Zeit der Entstehung ins Auge fassen. — Das F moll-Quartett Op. 95 war 1811 geschrieben, das Es-dur Quartett Op. 127 datirt von 1822, und was war in diesen elf Jahren Alles geschrieben, d. h. erlebt und in Töne übersetzt worden!

Findet man schon im F moll-Quartett (besonders im Andante) stellenweise jenes sich-Einspinnen in die innerste Gemüthswelt und demgemäss jene Langathmigkeit und Ueberschwänglichkeit in der Melodieführung, welche ein Hauptcharaktermerkmal der letzten Quatuors ausmachen, so bilden die grossen symphonischen und Chor-, dann die Clavierwerke derselben Periode die weitere Brücke zu jenen Abschiedsdichtungen. Die in der 9. Symphonie mit so überwältigender Macht ausgesprochene Idee einer allgemeinen Menschheitsliebe erklärt uns die in den letzten Quartetten immer entschiedener vortretende Neigung zu volksthümlichen Gestaltungen, die Stimmung des Hochamtes klingt nach in einzelnen, so tief religiösen Adagios (besonders im A moll-Quartett Op. 132), die letzten Sonaten offenbaren schon jenes eminente Individuelle, oft völlig Räthselhafte (zweiter Satz vom Op. 111 z. B.), welches sie, wie die Quartette, zu innerlichst Beethoven'schen Selbstbekenntnissen stempelt, ohne Rücksicht auf Beifall oder Missfallen des Publicums, vom Meister aus Herzensbedürfniss für sich selbst geschrieben. Wer es einmal verstanden, in die ganze Empfindungsglut und -Tiefe einzudringen, die sich im Adagio der B dur-Sonate ausspricht (und wer es verstanden, der schwelgt geradezu mit dem Meister im höchsten urmenschlichen Wonneschmerz), der ist reif für jedes der fünf letzten Quartette im Ganzen und jeden einzelnen Satz derselben bis ins kleinste Detail, wenn auch sonst diese Werke die grösste Mannigfaltigkeit — formell und ideell — aufweisen. Hier herrscht

reinste, freudigste Schaffenslust, werden die originellsten, kühnsten, rein architektonischen Combinationen angestrebt (z. B. in einzelnen Sätzen des Quartetts Op. 130, B dur), und dicht daneben möchte der Meister sein Herz ausbluten in inbrünstigen Melodien und Harmonien oder er weiss auch durch übermüthigsten Humor den Hörer förmlich zu verblüffen (Cavatine, bezüglich B moll-Presto desselben B dur-Quartetts). — Einzelne Quartette zeigen von der ersten bis zur letzten Note die consequenteste psychologische Entwickelung (A moll, Op. 132—Cis moll Op. 131), bei Anderen tritt dies nur in Einzelsätzen hervor.

Ueberall aber offenbart sich der Drang, zu sprechen, aus der Tiefe des Gemüthes heraus, daher die oftmalige Anwendung recitativischer Formen, daher die Ueberschriften mancher Sätze, welche die Phantasie des Hörers sofort auf ein besonderes Gebiet von Stimmungen hinlenken.

Bevor wir nun an die Analyse des ersten unter den fünf letzten Quartetten gehen, möchten wir noch auf einen gemeinsamen Vorzug derselben gegenüber ihren Vorgängern aufmerksam machen, d. i. auf den ihnen eigenthümlichen eminent quartettmässigen Klangcharakter. Man könnte sich diese merkwürdigen Tonsätze absolut nicht für andere Instrumente umgeschrieben oder gar für grosses Orchester erweitert denken, während in früheren Quartetten mitunter die Kunstgattung fast unwiderstehlich aus ihrer Sphäre heraus nach der Symphonie zudrängt, was wohl nirgends auffallender hervorgetreten, als in dem grandiosen Finale des C-Quartetts Op. 59. — In den letzten Quatuors aber ist der ganz eigenartige, mit nichts Anderem zu vergleichende — wie Marx richtig bemerkt: gleichsam am Nerven nagende — Klang der vier zu einem polyphonen Ensemble vereinigten einzelnen Bogeninstrumente meistentheils zur vollkommenen Darstellung des Tongedankens unerlässlich: man denke an den geheimnissvollen Anfang des A moll-Quatuors Op. 132; — von welchem musikalischen Interpreten könnte diese unsäglich bange, krankhaft, ja fast gespenstig-leise schleichende Klage so unmittelbar überzeugend wiedergegeben werden, als von dem — in gewissen Tonlagen — so nervös einschneidenden Streichquartett?!

Es ergibt sich aus solcher, sorgfältigst berechneter oder sagen wir besser: mit künstlerischem Instincte getroffener Uebereinstimmung von Tongedanken und Tonausdruck, dass in diesen letzten Werken ungeachtet der von den Dilettanten arg gerügten Klanghärten (die weit mehr einem eigensinnigen Trotz, einem inneren Groll über den verlorenen akustischen Reiz der Musik, als etwa der Abnahme der geistigen Tonempfindung ihre Entstehung verdanken) der taube Beethoven mit der Phantasie feiner

hörte, als jemals in den längst entschwundenen Tagen völligen physischen Wohlseins.

Es ist aber weiter begreiflich, dass Beethoven in den letzten Quatuors — jetzt erst die Kunstgattung in ihrer tiefsten Eigenthümlichkeit erfassend — mehr, als je zuvor auf Detailwirkung ausgeht (natürlich wieder instinctiv, nicht berechnend!), und dass diese Detailwirkung, diese Takt für Takt beseelte Tonsprache an die Stelle eines das Detail (wie z. B. öfters in Op. 59) mit sich fortreissenden grossen symphonischen Zuges tritt, der in den letzten Quartetten nur momentan den Tondichter überkommt: wir denken vor Allem an das Finale des Cismoll-Quartetts Op. 131.

Mit dem Aufgeben des symphonischen Zuges und der mit selbem in Verbindung stehenden Massenwirkung ist aber nicht etwa ein Zurückdrängen des inneren Feuers gemeint, indem gerade dieses echt Beethoven'sche Feuer besonders in den humoristischen Sätzen nie glänzender hervorgetreten, als in diesen letzten Werken.

Allenfalls mag man den Scherzos des Es- und A-Quartetts (Op. 127 und 132) mit ihrer unerschöpflichen Motivenentwickelung das gleich unerschöpfliche Allegretto scherzando des F-Quartetts Op. 59 an die Seite stellen; Scherzos von der schlagenden Kraft, der zündenden Genialität aber, wie sie die Werke 130, 131 und 135 aufweisen, hat die Quartettlitteratur bis dahin nicht gekannt.

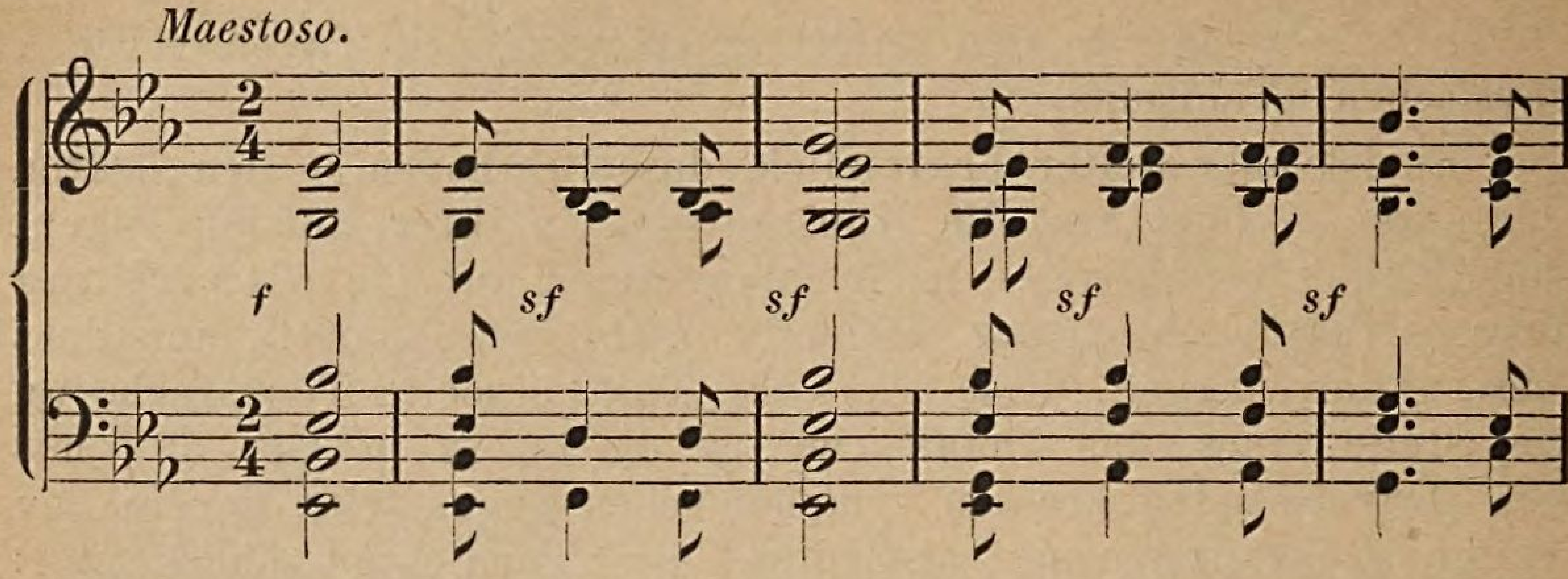
Wenden wir uns zur Analyse des

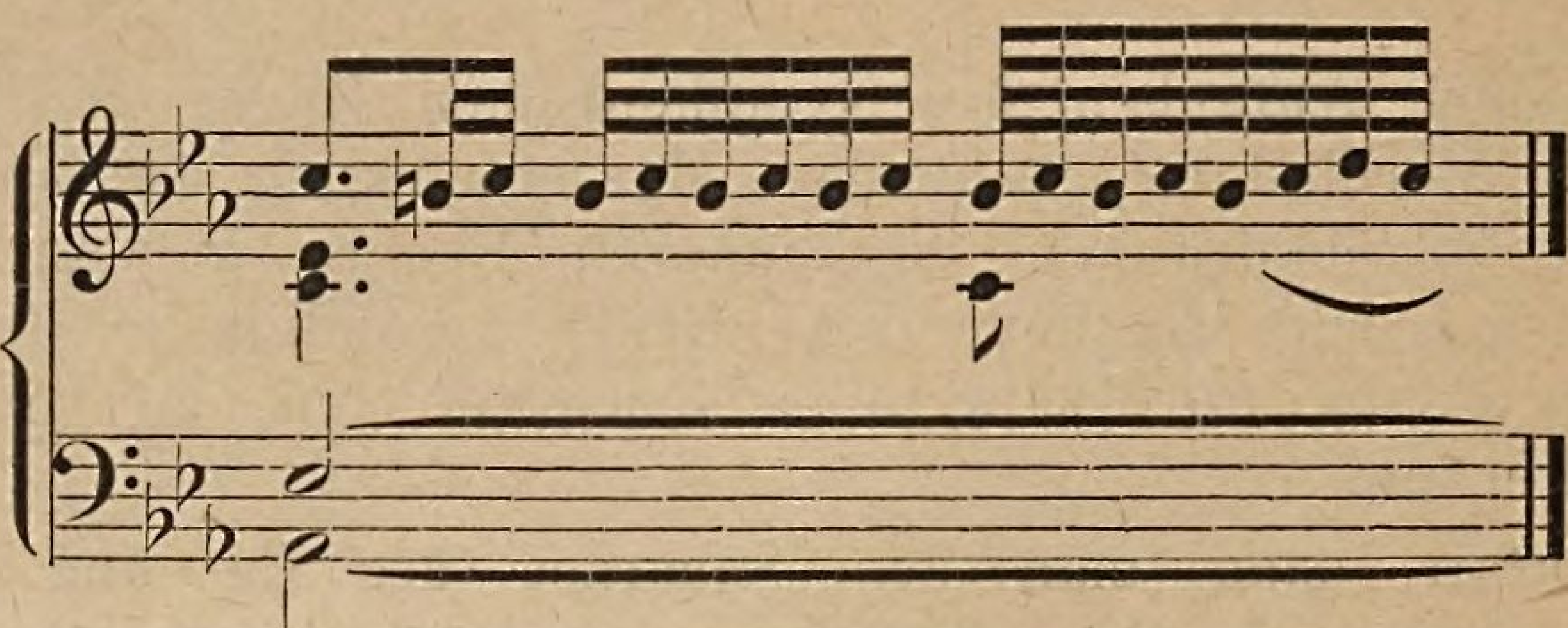
Quatuors Op. 127, Esdur

(dem Fürsten Galitzin gewidmet; componirt zwischen 1822 und 1824, zum ersten Mal öffentlich gespielt 1826),

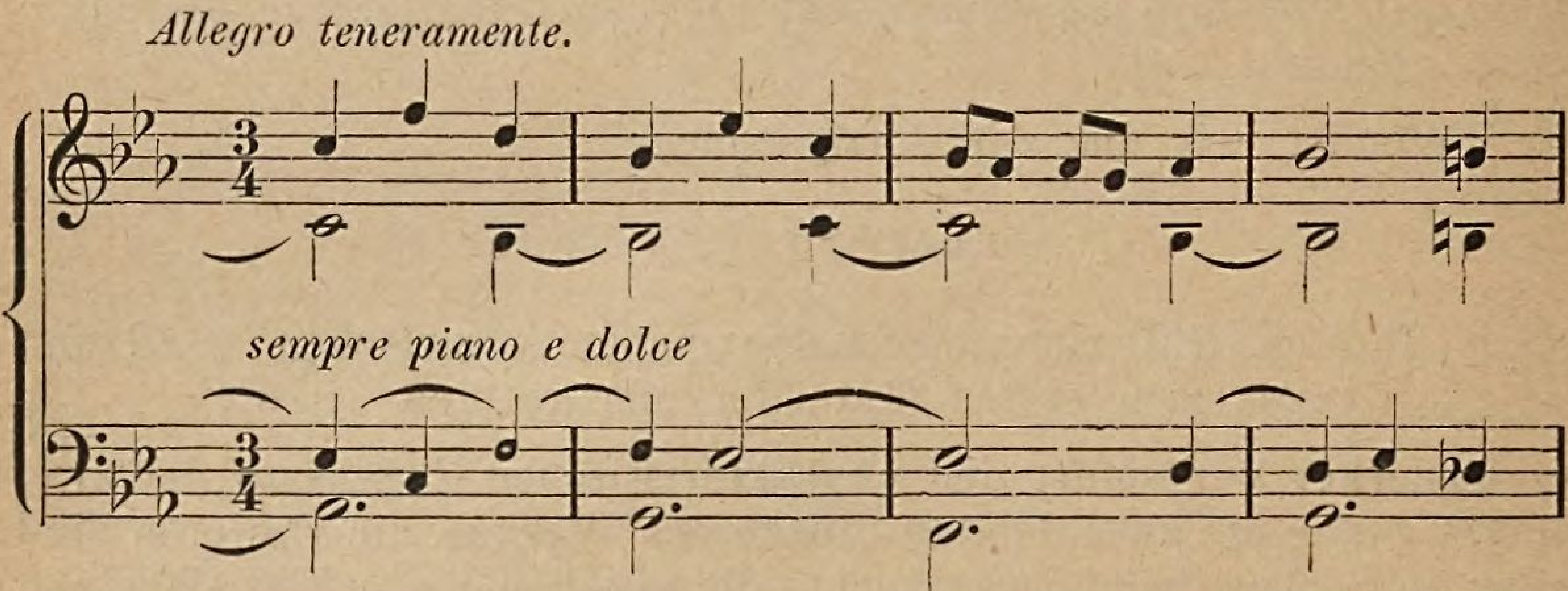
so bemerken wir sofort den charakteristischen Gegensatz der zwei ersten gegen die zwei letzten Stücke des Werkes, die Ersteren sind ganz in Seelenstimmung getaucht, die psychologische Entwickelung hier unverkennbar, die Letzten spielen mehr eine Art phantastisch-humoristischen Tonspieles, allerdings eines Tonspiels, wie es eben nur Beethoven gegeben war.

Der architektonische Aufbau des ersten Satzes ist höchst merkwürdig durch den Contrast der überaus kraftvollen, wie zu einer grossen That mannhaft entschlossenen und dabei in echt Beethoven'scher Weise in der Tiefe dröhnenden Einleitung





(Maestoso $^2/_4$) und des unmittelbar an selbe anschliessenden Alle-





gros ($^3/_4$), welches durchaus eine zarte und weiche, gleichsam *weiblich* schüchterne Empfindung ausspricht. Ausser der innig genug sprechenden Hauptmelodie sind hier die Bindungen von Takt zu Takt, die hierdurch entstehenden Vorhalte, überhaupt das ganze Stimmgewebe als für die von Zärtlichkeit überfliessende Stimmung des Satzes besonders charakteristisch zu beachten.

Takt 9 vom Beginn des Allegros (also unmittelbar an unser letztes Notenbeispiel anschliessend) ergreift die Viola, dann mit dieser unisono die zweite Geige die Melodie, in reizender Combination stellen sich die Viertel- und Achtel-Partie des Hauptthemas (nämlich dessen zwei erste und die zwei nächstfolgenden Takte) gegenüber, worauf aber — als erinnere sich der Meister der resoluten Einleitung — die erste Geige (von den Mittelstimmen vollgriffig begleitet) einen energischen zweiten Hauptsatz

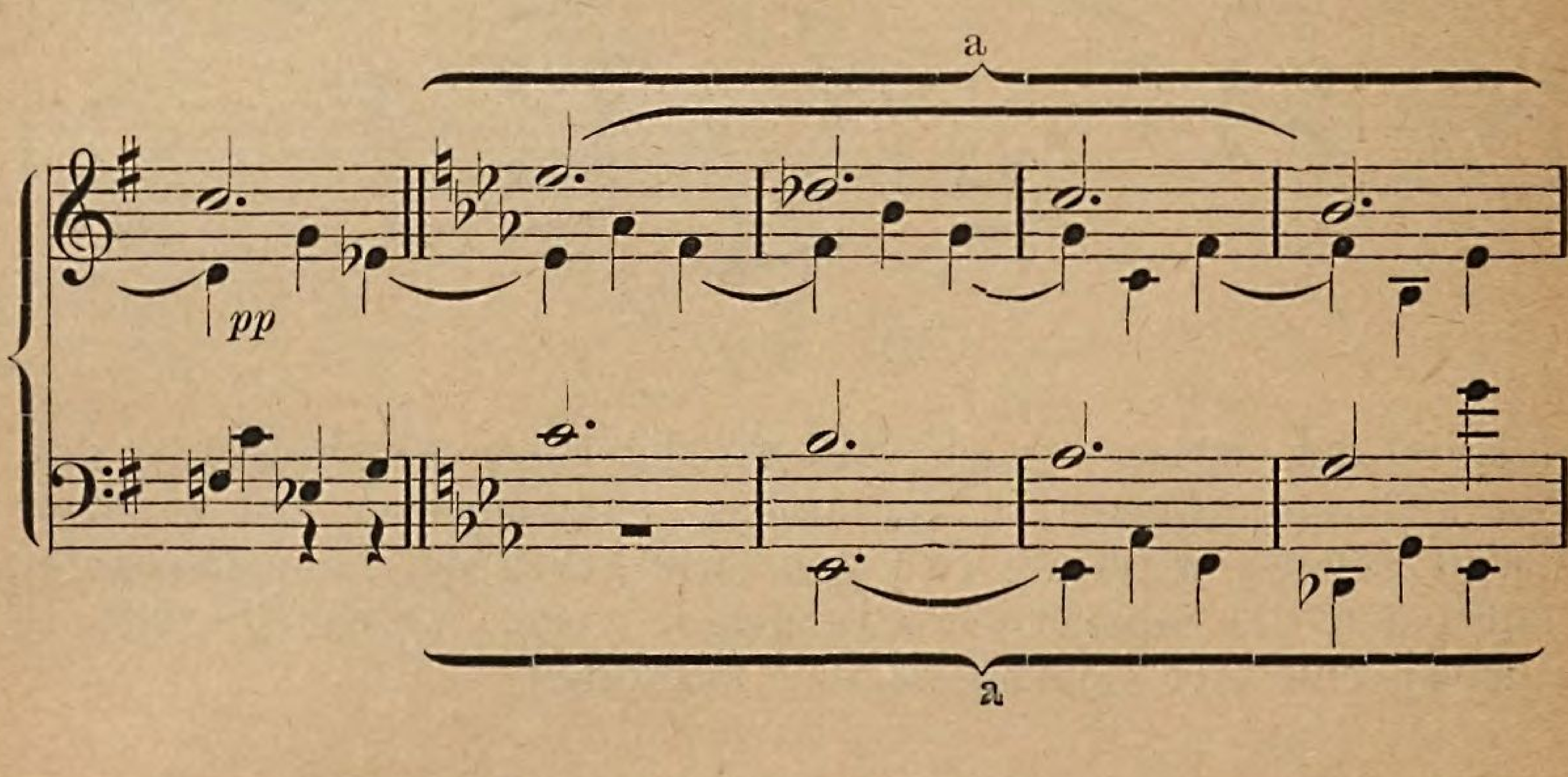


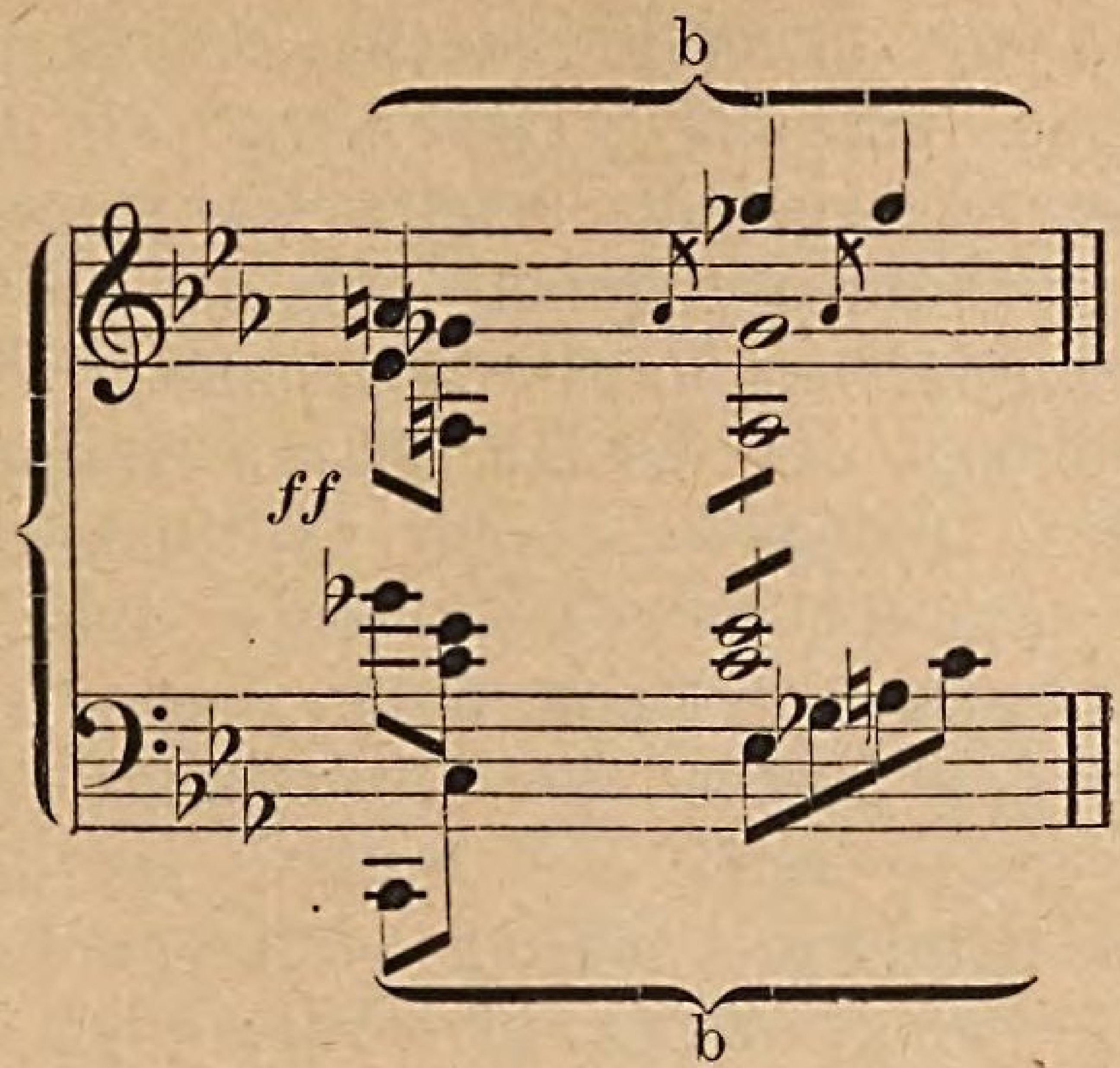
intonirt, der indess — nach vollbefriedigendem Abschlusse — von den anderen Stimmen in Imitationen aufgenommen und so nach Gmoll geleitet wird, wo sich nun (wir geben der Raumersparniss halber nur die Stimme der Primgeige, gegen welche die Mittelstimmen eine Art Gegenbewegung ausführen)



eine überaus ausdrucksvolle Klagemelodie ausbildet, in welcher die chromatischen Takte 5 und 6, als direct auf unsere musikalische Gegenwart weisend, besonders zu beachten. Durch alle Stimmen verbreitet sich die Klage, ihr Motiv verschmilzt sich mit dem Viertelmotiv des Allegros und führt nun durch eine jener Triller-Modulationen, wie sie Beethoven in seinen letzten Werken besonders liebt, zu einem in gleichmässigen Vierteln plastisch fixirten Abschlusse auf Gmoll, der sich aber alsbald in Gdur auflöst und nun hier höchst unerwartet und doch, als müsste es so sein, in die Einleitung, das Maestoso, einmündet.

Wie nun früher dieses Maestoso in Es in das Allegro in gleicher Tonart führte, so folgt jetzt der nach G versetzten Introduction analog der Hauptsatz in G, aber die weitere Entwickelung ist nicht ganz dem früheren Verlauf in Es entsprechend, sondern es bildet sich alsbald zu dem stillen Gange des (weich gebundenen) Viertelmotivs in den Mittelstimmen eine Art Cantus firmus der ersten Violine, welcher dann in die anderen Stimmen verlegt wird, während die Primgeige das Motiv — nach Moll getrübt — weiter spinnt; tief schmerzlich und grollend wird nun die Stimmung (man beachte das drei Mal scharf aufgestrichene es der Primgeige!), um indess alsbald — wieder durch Combination jenes Cantus firmus mit dem Hauptmotiv in der zweiten Geige und später auch im Violoncell — auf Asdur sich der weihevollsten Contemplation (a) zu überlassen, aus welcher süss-beruhigenden Stimmung aber irgend eine entsetzliche Vorstellung — fast möchte man sagen: ein böser Dämon — den Tondichter urplötzlich jäh aufschreckt (b):





Mit der finstersten Energie dringt die hier einsetzende, entfernt dem thatkräftigen zweiten Hauptsatze (3. Notenbeispiel) verwandte Melodie vorwärts nach B moll, dann nach der verminderten Septime von C moll, aber gerade, als man vermeint, es solle ein recht heftiges Ringen geben, bricht diese Kampfes-Episode so jäh ab, als sie begonnen, und führt auf C dur in der höchsten, dem Quartett überhaupt verliehenen Schallkraft das Maestoso herbei (jetzt mit *ff*, bei dem früheren Auftreten in Es und G nur mit *f* bezeichnet), welchem nun wieder das Allegro — jetzt nach C dur versetzt, folgt. — Aber wie die Einleitung dieses dritte Mal noch entschlossener und siegesgewisser aufgetreten, als die früheren Male, so gestaltet sich auch der Gang des zärtlich hingebungsvollen Allegros nunmehr energischer, als zuvor — dem in geschlossener rhythmischer Einheit aller drei Unterstimmen, bald stark, bald leiser auf- und abwärts drängenden Hauptmotiv wird in der Primgeige die charakteristische Figur



gegenübergestellt, welche (in 20 Takten jedesmal auf anderer Tonstufe erscheinend) die Bewegung zu einem wirklich kraftvollen Ringen steigert, bis sie der Tondichter — ermattet — aufgibt, um nach Es dur zum Anfang des Allegros (das Motiv in der Primgeige aber um eine Octave höher) zurück zu leiten. Von hier an ist der Gang des Satzes im Wesentlichen dem früher skizzirten von Anfang des Allegros an verwandt, im Einzelnen freilich sehr verschieden durch sinnige musikalische Aenderungen, die sich für Hörer oder Leser der Partitur von selbst ergeben. Immer beseelter, immer ausdrucksvoller wird Alles, immer mehr

tritt alle Rücksicht auf formelle Zwecke zurück und gewinnt der Gesang der Stimmen (mit der ersten Geige als Führerin) Athem und Leben. — Der energische zweite Hauptsatz leitet diesmal nicht in die Klagemelodie auf G moll (aus der nur ein Bruchstück, wie eine ferne Reminiscenz, herübergenommen wird), sondern in eine weite Ausführung der beiden ersten Hauptmotive, welche mit einem Abschluss in jenen gleich rhythmisirten Vierteln auf Esdur (wie früher auf G), jedoch mit einem dumpf hineindröhnenden ces des Violoncells ihr Ende findet; nun sollte analog der früheren Führung des Satzes die Einleitung, das Maestoso in Esdur, wiederkehren — aber der Meister ist des Kampfes und Trotzes wider das Schicksal endlich müde und ergibt sich demselben — voll unendlicher Wehmuth zwar, aber innerlich gefasst und mit dem verklärten Aufblick in bessere Welten.

So reiht sich denn nun an jenen Viertelnotenabschluss auf Es eine Art „Anhang“ (zuerst auf Asdur), welche den ganzen Satz wunderbar versöhnend ausklingen lässt. Wieder wird jener — früher so jäh abgerissene — Cantus firmus ergriffen und ihm jetzt nicht nur das Viertel-, sondern auch das Achtelmotiv des Hauptthemas gegenübergestellt, immer zarter, aber zugleich auch fester wird das Stimmgewebe, immer inniger und gleichsam unerschöpflich singen die Instrumente; von seinem Achtelmotiv insbesondere kann sich der grosse Sänger jetzt gar nicht mehr trennen — Secondgeige und Bratsche wiederholen es unablässig, graben es dem Hörer förmlich ins Herz hinein, während die Primgeige sich in überirdische Regionen aufschwingt und wieder herablässt zuletzt erlischt der Satz *pp*, beinahe ganz in derselben Melodisirung, wie das Allegro begonnen, in jedem Hörer, welcher es verstanden, dem wunderbar ausdrucksvollen Seelengemälde von Phase zu Phase zu folgen, eine tiefe Bewegung zurücklassend.

Dieser ganze erste Satz ist im Grunde eine einzige, allerdings aus verschiedenen Motiven gewebte „unendliche Melodie“ im Sinne Wagner's, nur wie aus weitester Ferne blickt noch die alte Sonatenform durch, und doch erscheint die an Stelle der Letzteren gesetzte neue Form so einheitlich und gefestet (namentlich durch das als monumentaler Anhalt dienende Maestoso) wie möglich: Beethoven hat sich hier nicht nur als der wunderbarste Herzenskündiger, sondern auch als ein wahrer Reformator der musikalischen Form geoffenbart.

Wenn sich Beethoven im ersten Satze des Esdur-Quartetts zeitweilig religiöser Andacht überlässt, so gibt er sich nun im zweiten Satze

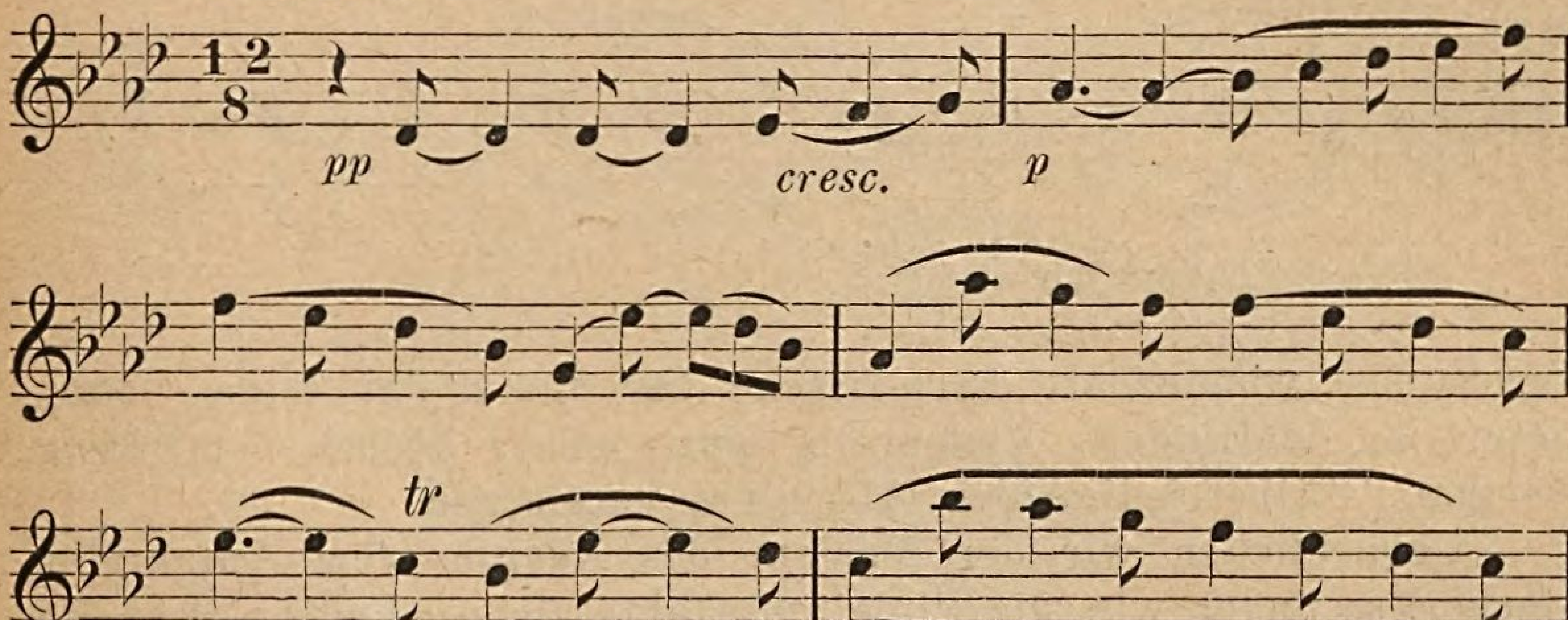
Adagio ma non troppo e molto cantabile (Asdur, $^{12}/_{8}$)

ganz jener transscendental verklärten, überschwänglich innigen Stimmung hin. Der Ausdruck der Letzteren ist uns in einem jener ergreifendsten Adagios geboten, wie sie eben nur in Beethoven's Spätwerken vorkommen, wie sie vor diesem Quartett vor Allem die 9. Symphonie und die grosse Bdur-Sonate offenbarten. Es gibt keine zartere, edlere, weihevollere, beseeltere Musik, jeder Ton spricht und der mitunter scheinbar complicirte und schwer zu fassende technisch-musikalische Aufbau ist nirgends gemacht oder gekünstelt, er kam dem Meister als Dolmetsch seiner himmlischen Offenbarungen spontan, unmittelbar vom Herzen — das fliesst in Einem Zuge fort, als eine wahrhafte unendliche Melodie, die den, welcher sich ihr willig verstehend überlässt, in Zauberkreise führt, welche, eine Ahnung des Paradieses gebend, wohl zeitweise über jeglichen irdischen Jammer, jegliche Alltagsprosa hoch erheben können.

Schüchtern leise, wie es sich bei einem Eintritt ins Allerheiligste gehört, pocht das Violoncell an auf der Dominante es, die Viola folgt (die Tonart Asdur feststellend) mit des, die zweite Geige mit b, sämmtliche Stimmen bleiben auf der ergriffenen Note breit, feierlich aushallend liegen, und so bildet sich im dritten Takte der feste Grundaccord, über welchem der seraphische, wunderbar einheitliche Gesang der Primgeige anhebt.

Wir geben nachstehend diesen Gesang der ersten Violine unbegleitet, da sich der Leser den Gang der übrigen Stimmen durch einen Blick in die Partitur rasch ergänzen kann und im Grunde der Gesang der Oberstimme hier Alles entscheidet; in den ersten vier Takten des Notenbeispiels bilden die begleitenden Stimmen nur den harmonischen Unterbau der Melodie, doch bald gewinnen sie selber melodisches Leben, mit dem Gesange der Hauptstimme die ausdruckvollste Gegenbewegung combinirend, besonders ist diesbezüglich das Violoncell aufmerksam zu verfolgen.

1. Violine.





Hier, noch in dem letzt citirten Takte, wo man in der sprechenden Schlussphrase der Oberstimme, dieser ausdrucksvollsten Melodiesenkung von as nach as den Meister selber zu sehen glaubt, übernimmt das Violoncell durch acht Takte die Melodieführung — während die Primgeige in Imitationen antwortet, die zweite Violine dem leitenden Gange des Violoncells in gleicher Bewegung in der Unterterz folgt, die Bratsche die Harmonie füllt —, überlässt die Herrschaft aber dann doch wieder der Primgeige, bis endlich alle vier Stimmen sich zu folgendem



durch das wunderbare herb-frische fes und d des (eine Octave tiefer zu denkenden) Violoncells harmonisch höchst bemerkenswerthen, vollbefriedigenden Abschluss vereinigen.

Ueberblicken wir den Verlauf des Adagios vom Anfang bis hierher, so finden wir (die Einleitungstakte abgerechnet) achtzehn

Takte in dem breiten $^{12}/_8$ Rhythmus, und diese vollen 18 Takte, diesen lang gezogenen, unablässig fortströmenden Gesang fasst der Meister nun als Thema von fünf wundervollen Variationen, die man aber eigentlich mit Marx eher „immer höhere und höhere Verklärungen“ nennen sollte.

Man kennt den Stil dieser Variationen annähernd, d. h. als einen gleich idealen, aus jenem der 9. Symphonie (Adagio), vielleicht auch der Claviersonaten Op. 109 in Edur und Op. 111 in Cmoll, im Detail ist die Tongestaltung freilich eine unendlich andere, echt quartettmässig-polyphone, von der entzückenden und ergreifenden Wirkung, von dieser continuirlichen Ausdruckssteigerung der schon an sich so überaus eindringlichen Gesangsmelodie kann auch die lebendigste Schilderung keine rechte Vorstellung geben: man muss das öfter und von einem Musterquartett hören. Schon die erste Variation (18 Takte, wie das Hauptthema) steigert die innere Bewegung hauptsächlich durch den einfachen Zug, das je dritte, sechste u. s. w. Achtel jedes Taktes in Sechszehntel zu verwandeln, diese Sechszehntel dann in den verschiedenen Stimmen in dramatisches Wechselspiel zu setzen, wohl durch selbe auch die Achtel gänzlich verdrängen zu lassen die Stimmung wird dabei eine drangvoll sehnsüchtige.

Wunderbar erfrischt und gehoben aber erscheint das Gemüth des Meisters und wird mit ihm die Stimmung des Hörers in der zweiten Variation: Andante con moto $^4/_4$ (20 Takte).





Die zuerst von der zweiten Geige ergriffene, von der ersten sogleich (in entgegengesetzter Bewegung) fortgesetzte Figur treibt muthig vorwärts, das gleichförmig abgestossene Staccato der Unterstimmen, besonders die leere Quinte des Violoncells klingt hierzu wie ferner Trommelschall, so wird die Stimmung eine fast heroisch-kriegerische, aber Alles bleibt leise, luftig, dämmerig, es ist, als zögen geisterhafte Wesen, Helden-Schatten in der Phantasie des Tondichters vorüber. Wie nun allüberall — in den melodischen Imitationen der beiden Geigen sowohl, als in dem Staccato der Unterstimmen, wo alsbald die Pausen durch entsprechende Sechszehntel-Schläge ersetzt werden — ein immer reicheres, thematisch-rhythmisches Leben aufspriesst, der Tonsatz — wie aus einem unsichtbaren Keime fort und fort treibend — unwiderstehlich anschwillt, den Rhythmus in Zweiunddreissigstel auflöst, ohne je seine feste innere Construction aufzugeben, indem das Grundthema doch ganz deutlich durchblickt, — das muss man hören oder in der Partitur nachlesen.

In einem einzigen Takte — dem elften vom Beginne dieser Variation — wird zum ausgehaltenen des der Primgeige von den drei Unterstimmen in scharfem unisono-Aufstrich ein *forte*, ja *sforzato* erreicht und wird hier — zugleich mit einer merkwürdigen Mollwendung der Charakter ein wirklich heroischer, aber, wie gesagt, nur in diesem einen Takt, dann beschwichtigt der Meister sofort die erregten Tongeister und lässt unter den erneuerten Trommelschlägen des Violoncells und der Viola die Melodie in den reizvollsten, imitatorischen Figurationen der Geigen sich lebhaft fortspinnen, mit blitzenden Trillern geschmückt, auf- und abnehmend, wie sie begonnen. — Diese so ausserordentlich bewegte — geradezu als eine „Phantasmagorie in Tönen" wirkende — Variation schliesst übrigens nicht eigentlich ab, sondern modulirt unmittelbar durch den unisonen Schritt der vier Stimmen cis e in die dritte Variation (Adagio molto espressivo, Edur, $^4/_4$), das directe Gegenstück der vorigen; in der dritten ist Alles gehaltener Ernst, tiefste religiöse Contemplation, man möchte dem wunderbar ausdrucksvollen Gesange der Primgeige (einem melodischen Gang, den u. A. Schumann in seiner Kammermusik öfters nachgeahmt) Worte inbrünstigen Gebetes unterlegen.

Leise unisono pochende Triolen auf e, Wendung nach es und zugleich in den $^{12}/_8$-Takt zurück, und wir sind in der vierten Variation (Asdur, 18 Takte), welche gleichsam die zärtlich überschwängliche Stimmung des Themas und der ersten Variation mit der muthvolleren, zuversichtlicheren der zweiten vereinigt. — Das erstere Moment liegt in der unendlich gesangvollen Melodieführung, zuerst bringt die Primgeige das Thema, wesent-

lich modificirt, dabei aber doch mit einer Stelle aus der Edur-Variation correspondirend, als die innigste und rührendste Bitte,



später das Violoncell das Thema fast unverändert, so nämlich, wie es vor den Variationen aufgetreten, und zwar in der Tenorlage mit der ganzen dem Instrument daselbst verliehenen Schallkraft und Eindringlichkeit; das andere Moment, die äussere und innere Consistenz des Tonsatzes, ergibt sich aus der überaus lebensvoll-markirten Begleitung: Staccato in allen drei Stimmen, in den Mittelstimmen aber (abwechselnd Secondgeige und Viola) trommelschlagartige Doppelgriffe, während die Aussenstimmen (abwechselnd Violoncell und Primgeige) eine höchst charakteristische Aufwärtsbewegung ausführen, angespornt durch den Beethoven in seinen letzten Werken zur Lieblingsmanier gewordenen regelmässig wiederholten kurzen Triller. Dieser Triller gewinnt immer mehr Spielraum und macht zuletzt — seltsam-bizarr in der Primgeige —, die nunmehr von allen drei Unterstimmen in gleicher Bewegung geführte Melodie umspielend, die Stimmung dieser Variation fast zu einer humoristischen. Geheimnissvolle Flüstertöne erklingen nun (die imitatorische Melodie der durch und durch phantastischen Primgeige und Viola mit sotto voce bezeichnet, Secondvioline und Violoncell pizzicato), und es entwickelt sich eine Art „Zwischenspiel" von 13 Takten zwischen der vierten und fünften Variation.

Der thematische Kern dieses ganz wundersamen, völlig weltentrückten Zwischenspiels bildet die von uns (als zweites Notenbeispiel bei Analyse dieses Adagios) citirte Schlusscadenz des Hauptthemas; der Satz wendet sich nach E dur, dann überraschend nach As zurück und leitet hier durch einen (aus der Trillerfigur der vierten Variation entwickelten) Kettentriller der Primgeige in die fünfte Variation (9 Takte), woselbst die Verwandtschaft mit dem Adagio der neunten Symphonie am auffälligsten hervortritt. Wie dort singt uns die Primgeige das (ganz in Sechszehntel zerlegte) Thema in einem gross Beethoven'schen Zuge nun erst

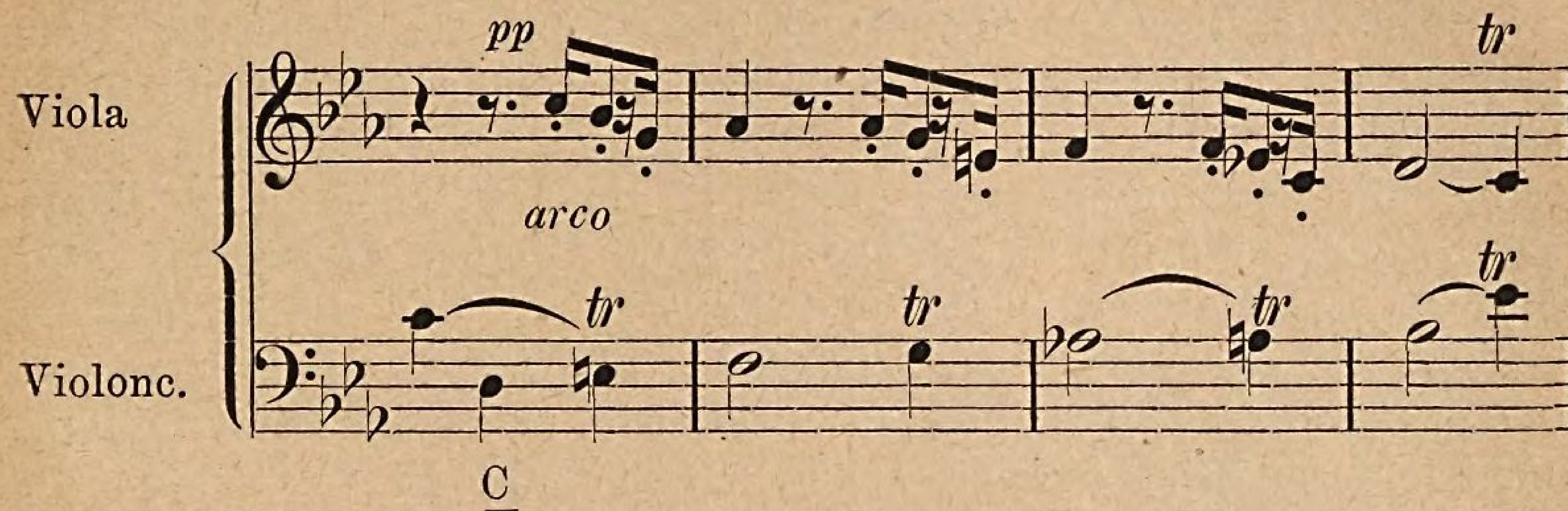
recht unwidersprechlich ins Herz hinein, dann übernehmen alle Unterstimmen, lebhaft durch einander fluthend und doch krystallklar, die grosse Sechszehntelbewegung, während die Oberstimme bis zum as hinaufsteigt, um endlich in sinnigster Zerlegung der Schlusscadenz des Themas die Variation zu beschliessen, die Variation — aber nicht das ganze Adagio selbst. Denn, als könne der Meister nicht enden in Aussprache seiner überschwänglich innigen, aus besseren Welten her inspirirten Empfindungen, zieht er jetzt noch eine Coda heran, eine Art Rückblick auf die vierte Variation (in der Oberstimme die durch den Triller geschwellte Melodie, die Mittelstimmen auf gleich rhythmisirten staccirten Achteln, das Violoncell mit einzelnen Pizzicatoschlägen), nach Des dur modulirend, Alles ganz leise; eine höchst frappante enharmonische Wendung scheint den Satz durch E dur „weit hinaus" führen zu wollen, doch gleich darauf kehrt As dur zurück; in absteigenden Sechszehnteln ein letztes inniges Geberden der Primgeige, mit dem sich dann gleich das Violoncell vereinigt, wie zum Abschiedsgrusse gewendet, endlich alle Stimmen in festen, aber leisen und von Note zu Note mehr verlangsamten Achteln aufschwebend bis zum Grundaccord von As, der *pp* lange ausgehalten wird, und — verklungen ist diese Tonwelt, in der man wohl — mit Schumann — nicht eine Viertelstunde (so lange dieses Adagio wirklich dauert), sondern ein ganzes Jahr geschwelgt zu haben glauben mag.

Das Scherzo des Es dur-Quartetts (Vivace, Es dur, 3/4) ist neben jenem der neunten Symphonie wohl das längste aller Beethoven'schen Scherzi, in der Quartettlitteratur ist uns ein gleich unerschöpfliches bisher nur im zweiten Satze von Op. 59, No. 1, begegnet. Wenn sich aber in jenem Allegretto scherzando die Unerschöpflichkeit in der Vielheit der Motive, in dem blitzähnlichen Wechsel der Tongestalten zeigte, so geht hier die ganze ungeheuere Entwickelung des Hauptsatzes eigentlich aus einem unscheinbar fort und fort treibenden Keime hervor.

Nachdem nämlich alle Instrumente auf vier energische Accordschläge im Pizzicato uns ein spannendes „Hört, hört!" zugerufen, wie dies Beethoven so liebt und — man denke an den Anfang der Sinfonia eroica! — wie kein Anderer versteht, wird vom Violoncell ganz unbegleitet noch im zweiten Takt folgendes



D = A in *moto contrario.*



charakteristisch-capricciöse Thema eingeführt und vier Takte später sofort von der Viola in der Gegenbewegung beantwortet, während die Oberstimmen noch schweigen. Dieses Thema bildet nun — entweder als Ganzes, wie oben citirt, genommen oder in seine einzelnen motivischen Bestandtheile (A, B, C, D) zerlegt — einzig und allein das Fundament oder, besser gesagt, das treibende Lebenselement eines wahrhaft unabsehbaren, mit den Wiederholungen über mehrere Hunderte von Takten sich erstreckenden Tonspiels: des Meisters Humor gewinnt den Motiven beinahe von Takt zu Takt oder nach gewissen Taktperioden neue Wendungen ab, aus den Letzteren entstehen wieder neue Motivenkeime und ganze Motive, die ihrerseits den Anstoss zu früher ungeahnten Entwickelungen geben, und so geht dieses geniale Motivenspiel — ohne irgend einen jähen Sprung streng organisch — fort; höchst bewunderungswürdig, aber mitunter für den Hörer fast athemraubend.

Alle Feinheiten der Composition wiedergeben, hiesse einfach dieselbe von der ersten bis letzten Note abschreiben. Nur die formelle Gliederung dieses Riesenscherzos sei zur leichteren Orientirung beim Anhören des Stückes nachstehend kurz skizzirt und bei dieser Uebersicht einzelner besonders bemerkenswerther Momente gedacht. —

Vorliegendes Scherzo hält insofern die ältere Form fest, als es in einen Hauptsatz und ein Alternativ (Trio) sich gliedert, Beide mit je zwei Unterabtheilungen (Durchführungstheilen), von denen die des Hauptsatzes vorschriftsmässig Beide wiederholt werden sollen, beim Trio aber der erste Theil; nach dem Trio kehrt (ohne Repetition der Unterabtheilungen) der Hauptsatz wieder, nach einem flüchtigen Rückblick auf das verkürzte Alternativ zum Schlusse führend — wie wir dies von anderen Beethoven'schen Scherzos her, z. B. denen der 7. und 9. Symphonie, kennen. Aber nun die Detailausgestaltung, die unendliche Erweiterung dieser älteren Scherzoform!

Der erste Abschnitt des Hauptsatzes (nach den zwei Pizzicato-Einleitungstakten) umfasst 34 Takte, das Tonspiel ist anfangs ein leises, schüchternes, heimlichem Geflüster vergleichbar. Einen Takt nach dem letzten unseres letzten Notenbeispiels intonirt die Secondgeige das Motiv B, mit welchem drei Takte später auch die erste Violine auftritt. Dialog dieser Stimmen mittelst des Motivs B, dann von Takt 15 an eine eigenthümliche Verkürzung des Motivs im Violoncell (wir wollen sie E nennen), welche besonders zu beachten, weil sie zu neuer Motivbildung führt und mittelst dieser — das zuerst Takt 17 vom Violoncell gebrachte neue Motiv (F) unter absteigenden Gängen der Unterstimmen mit unwiderstehlichem Feuer von der Primgeige aufwärts gedrängt —



den überaus markigen Abschluss dieses ersten Abschnittes auf der Dominante B herbeiführt.

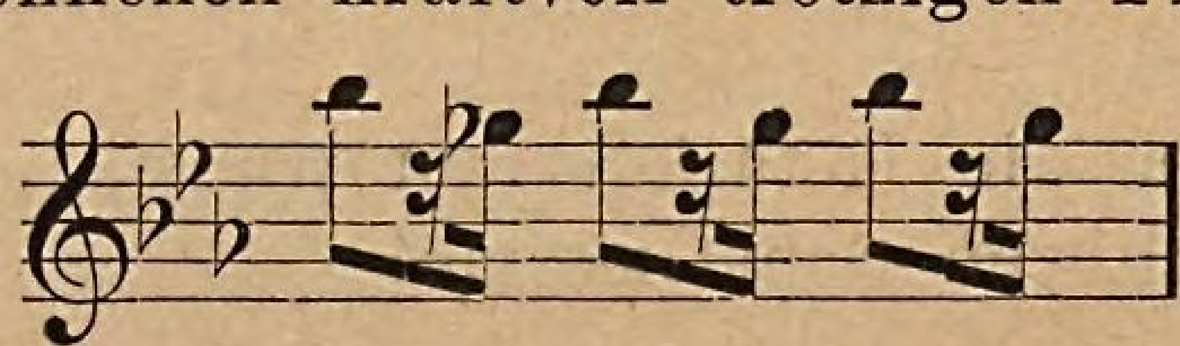
Bevor wir aber zu diesem Abschlusse gelangen, ist nach dem bereits lebendiger und verwickelter gewordenen Tonspiele besonders der im Takt 25 überraschend auftretende, von Beethoven selbst so bezeichnete „Ritmo di tre battute“



(Primgeige mit den übrigen Stimmen in gleicher Bewegung.)

zu beachten, da hiermit gleichsam wieder ein neues Motiv (G) gefunden ist, welches nicht nur zu der oben citirten prächtigen Abschlussbewegung überleitet, sondern auch später im Verlauf des Scherzos seine weitere, sehr originelle Verwerthung findet.

Zu Beginn des zweiten Abschnittes wird nun von allen Instrumenten in gleicher Rhythmik mit dem Motiv A energisch *ff* aufgestrichen; Modulation nach C moll, hier reizender quasi homophoner Tonsatz (die Melodie — Motiv D in der Primgeige, das Violoncell Begleitung, die Mittelstimmen sich wechselseitig die neckische Figur des Motivchens E zuwerfend), bald wieder polyphonere Ereiferung der Stimmen gegen einander unter chromatischer Modulation, bis sich endlich die Primgeige auf Ges dur *ff* mit einer neugewonnenen kraftvoll trotzigen Figur



der gleich rhythmisirten Gegenbewegung der Unterstimmen heldenhaft entgegenstellt. — Durch vier Takte pochen die Stimmen so *ff* auf ges (Tonica, Unter- und Oberdominante) gegeneinander, da mit einem Male (bei Festhaltung der letztcitirten Figur) überraschendes *pianissimo*, Modulation nach Fis moll, D dur und — indem Letzteres als Dominante genommen — nach G moll, wo nun — wieder im *forte* — alle Stimmen unisono und ungestüm mit dem Motiv A aufwärts stürmen. . . . Nach vier Takten jetzt plötzlich höchst unerwartete, ja beim ersten Mal Hören völlig verblüffende Unterbrechung des unwiderstehlichen Musikstromes . . . ein dem bisherigen Motivenspiel ganz fremder, seltsam schleichender Zwischensatz von fünf Takten, nur den beiden Unterstimmen unisono

Allegro (dazu Viola eine Octave höher).





anvertraut, schiebt sich ein, stockt aber alsbald auf der verminderten Septime von C moll, hiermit gleichzeitig wieder in den Dreivierteltakt führend, wo sich Motiv D hoch oben in der Primgeige (und gleich darauf Motiv A in der zweiten Violine) leise neckisch vernehmen lässt, wie fragend: „Was war denn das nur?!“ Die Vorahnung einer der reizendsten Orchesterstellen aus den „Meistersingern“ (Dialog von Sachs und Beckmesser im 3. Acte: B. „Ganz frisch noch die Schrift?“ S. „Und die Tinte noch nass!“) wird in den zwei letzten Takten des oben citirten Notenbeispiels wohl Niemand verkennen, und wir werden hier einmal wieder darüber belehrt, wie geistesverwandt der „letzte Wagner“ dem „letzten Beethoven“ und wie es gemeint sei, wenn Wagner erklärt, man müsse zur Erzielung der höchsten Wirkung den durch Beethoven gewonnenen musikalischen Ausdruck dramatischen Zwecken dienstbar machen.

Wieder zu unserem Scherzo zurück! — Der geheimnissvolle Zwischensatz wiederholt sich noch einmal, nunmehr auf drei Takte beschränkt, nach Fmoll modulirend, hier Wiederkehr des $^3/_4$-Hauptsatzes und, über 46 Takte verbreitet, mannigfaltigste Combination der bisher vernommenen motivischen Elemente bis zum Wiederholungszeichen. Nachdem nun der ganze Durchführungstheil repetirt wurde (was indess bei der Aufführung in Concerten wegen der grossen Länge des Satzes in der Regel unterbleibt), folgt noch ein interessanter Anhang von 21 Takten, in welchem die Bewegung sich immer mehr verliert, zuletzt auf leisen Schlägen des früher erwähnten Ritmo di tre battute in den, den Dreiklang es—g—b bildenden, Unterstimmen ganz zu erlöschen scheint. Doch hier führt der Meister Beethoven'sch genial, indem er einfach das g der Viola in ges verwandelt, in das Trio-Presto, Esmoll, $^3/_4$: wir sind in diesem neuen Satztheile angelangt, ehe wir uns dessen versehen. Dieses Trio, aus zwei Abschnitten und (die diesmal unumgänglich nothwendige Wiederholung des ersten Abschnittes eingerechnet) aus 140 Takten bestehend, ist im auffälligsten Contrast zu der bis an die äusserste Grenze geführten Polyphonie des Hauptsatzes ganz und gar homophon gehalten, fast durchaus führt die Primgeige in Einem grossen Zuge die Melodie,

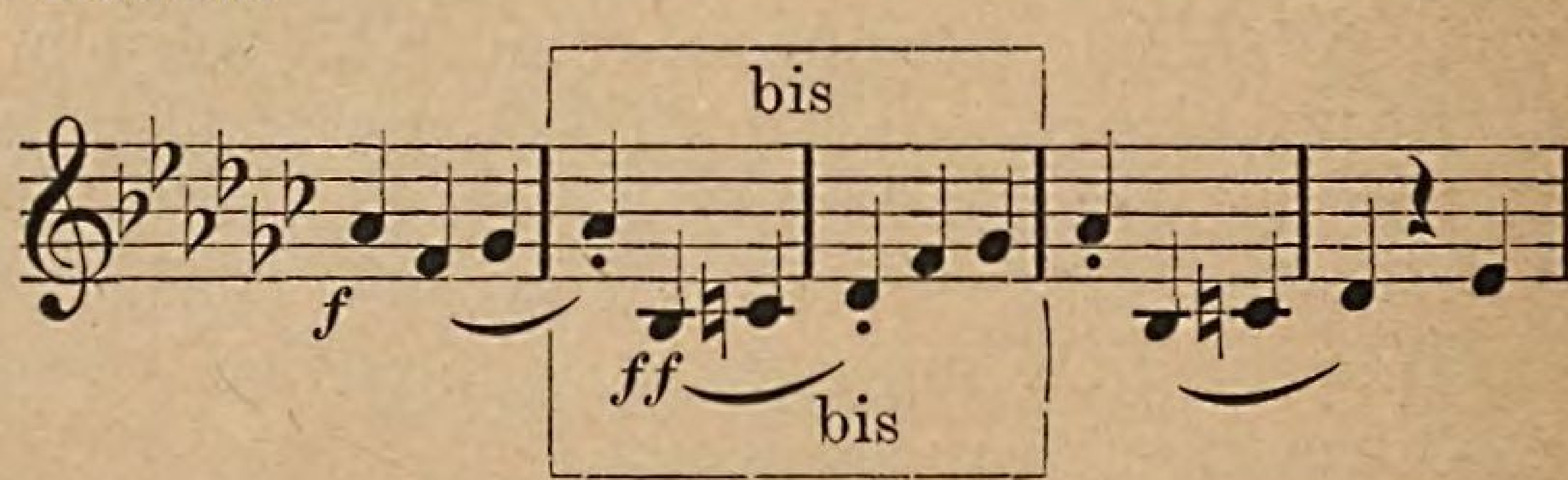


während die Mittelstimmen in gleichen Vierteln, das Violoncell in dem Rhythmus



begleiten, doch schliessen sich vom zweiten Theil an alle Stimmen zusammen, um in stürmendem Anlaufe folgende grossartige Aufwärtsbewegung nach Desdur

2. Violine, mit ihr 1. Violine, Viola, Violoncell, unisono, entsprechend höher und tiefer.





(Entsprechende Grundnoten im Bass.)

vorzunehmen, aus der dann die Melodie der Primgeige triumphirend hervorbricht, wie ein kühner Corpsführer, der mit den Seinen soeben eine feindliche Schanze eroberte. (Wir finden in der eben citirten Melodie der ersten Violine eine Lieblingsfigur aus Beethoven's erster Periode wieder, die u. A. auch im ersten Satz der Clavier-Violinsonate Op. 30, G dur, vorkommt, hier im Es dur-Quartett aber weit energischer wirkt.)

So fliegt dieses merkwürdige Trio an uns vorüber, luftig und duftig hier, sich heldenhaft ermannend dort, durchweg aber voll melodischen Reizes und jeder Ton aus des Meisters Herzen geschöpft.

Fast ebenso unmerklich wie der Hauptsatz an das Trio, knüpft das Letztere wieder an den Hauptsatz an, der sodann wie formgemäss in ganzer Ausdehnung, nur ohne Repetition der Unterabschnitte, nochmals erscheint. Auch der Anhang findet sich wieder ein, selbst jene wundersame Es moll-Wendung von den leisen Schlägen des ritmo di tre battute (auf den schlechten Taktheilen) in das Trio ... So scheint denn auch das Trio wiederzukehren, doch wir vernehmen von ihm nur die ersten 12 Takte, dann spannende Pause und nochmals Eintritt des Ritmo di tre battute (das ges jetzt in der Secondgeige zu g aufgelöst), dessen Nachschläge vom Meister wie in einer letzten improvisatorischen Laune mit dem Motiv D der Primgeige combinirt urplötzlich den auf der Figur E in allen Stimmen jäh abbrechenden endlichen Schluss des Scherzos herbeiführen. Im Ganzen ein Satz von einer humoristischen Urkraft, einer Fülle und Frische der Erfindung, welcher wie das vorhergegangene verklärte Adagio — nur in anderer Weise als dieses — bis zur Evidenz darlegt, dass Beethoven erst in diesen seinen letzten Werken auf dem Gipfel der Meisterschaft und Genialität angelangt sei.

In Richard Wagner's tiefsinniger Festschrift über Beethoven finden wir die vielfach angezweifelte, ja geradezu angefochtene Bemerkung, der erhabene Meister habe erst in der Zeit seiner völligen Ertaubung die höchste, wunderbarste Heiterkeit gefunden, die durch ihn erst der Musik so recht zu Eigen geworden

sei. Nun, das soeben besprochene Scherzo des Quatuors Op. 127 war ein unermüdlich beredter Zeuge dafür, wie wahr und tief der grosse Verehrer und Nacheiferer Beethoven's sein unsterbliches Vorbild mit jener „überraschenden" Bemerkung erfasste, und in dem nun zu betrachtenden Finale desselben Es dur-Quartetts stellt sich uns ein beinahe noch frappirenderer Repräsentant jener göttlichen Heiterkeit, jenes Humors entgegen, welcher, wie Wagner sagt, „aus der Freude an der Kraft des Gestaltens entspringt", welcher „allen Schmerz des Daseins durch das ungeheuere Behagen des Spiels mit ihm überwindet".

Dieses Finale (Es dur — Alla breve — das Tempo ist sehr charakteristisch dem Empfinden der Ausführenden überlassen und nicht einmal metronomisch bestimmt) weiss Nichts mehr von den leidenschaftlichen Aufregungen, den Bitternissen und Tröstungen des ersten Satzes, Nichts von den überirdischen Verklärungen des Adagios, selbst das rastlos phantastische Treiben des Scherzos ist verschwunden und macht hier einem Tonspiele voll seligen Behagens Platz, trotz seiner munteren, zum Theil an Vater Haydn's geschäftige Art erinnernden Beweglichkeit, einem wonnigen Ausruhen nach überstandenen Seelenkämpfen zu vergleichen. Die Motive sind hier so einfach und klar, ja so populär erfunden, dass sie einem Kinde verständlich d. h. gefällig erscheinen könnten, in der Durchführung zeigt sich freilich wie immer das innerlichst Originelle und darum Unberechenbare des Beethoven'schen Genius.

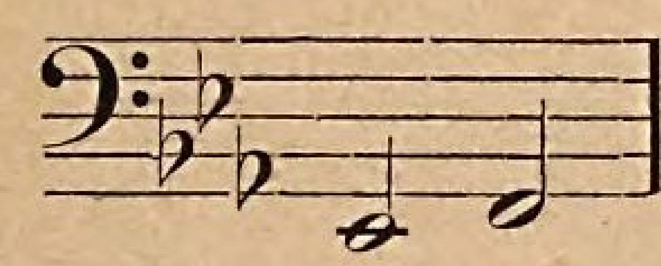
Die ersten 12 Takte — welche wir der Raumersparniss wegen nur in der Primstimme anführen —



bestimmen die Entwickelung des Ganzen. Die ersten 4 Takte — in allen Stimmen unisono, wodurch die — natürlich nur äusserliche! — Reminiscenz an den Anfang von Mozart's Es dur-Quar-

tett noch auffallender wird — sind als eine Art Einleitung anzusehen, doch gewinnen sie später — und zwar der erste Takt für sich: wir wollen ihn α nennen, die folgenden 3 Takte ebenfalls für sich: diese seien β genannt — durch eine plötzliche Inspiration des Meisters selbst motivische Bedeutung.

Von Takt 5 an wird nun zu ausgehaltenen Ganznoten der Mittelstimmen (Secondgeige: b, Viola: es) und drei Mal wiederholtem



des Violoncells von der Primgeige *piano*, aber auf der G-Saite und daher möglichst volltönend, die überaus einfache Hauptmelodie des Satzes aufgestrichen, in welcher die Auflösung des as nach a im dritten Takte besonders zu beachten ist und die wieder in das Motiv A (Motiv der ersten drei Takte) und das gleichsam einen Anhang bildende, durch diesen den Abschluss der zwölftaktigen thematischen Periode vermittelnde Motiv B zerfällt.

Die ganze Periode, obwohl streng nach viertaktigem Rhythmus construirt, überrascht den Hörer durch die Aneinanderreihung dreitaktiger und fünftaktiger Motivenbildung von der Intonation der Hauptmelodie an und wirkt, da durch diese Parallelstellung ein Takt zu viel zu sein scheint (was factisch durchaus nicht der Fall ist) und der Abschluss der Periode gleichsam „nachhinkt", ungemein launig und ergötzlich.

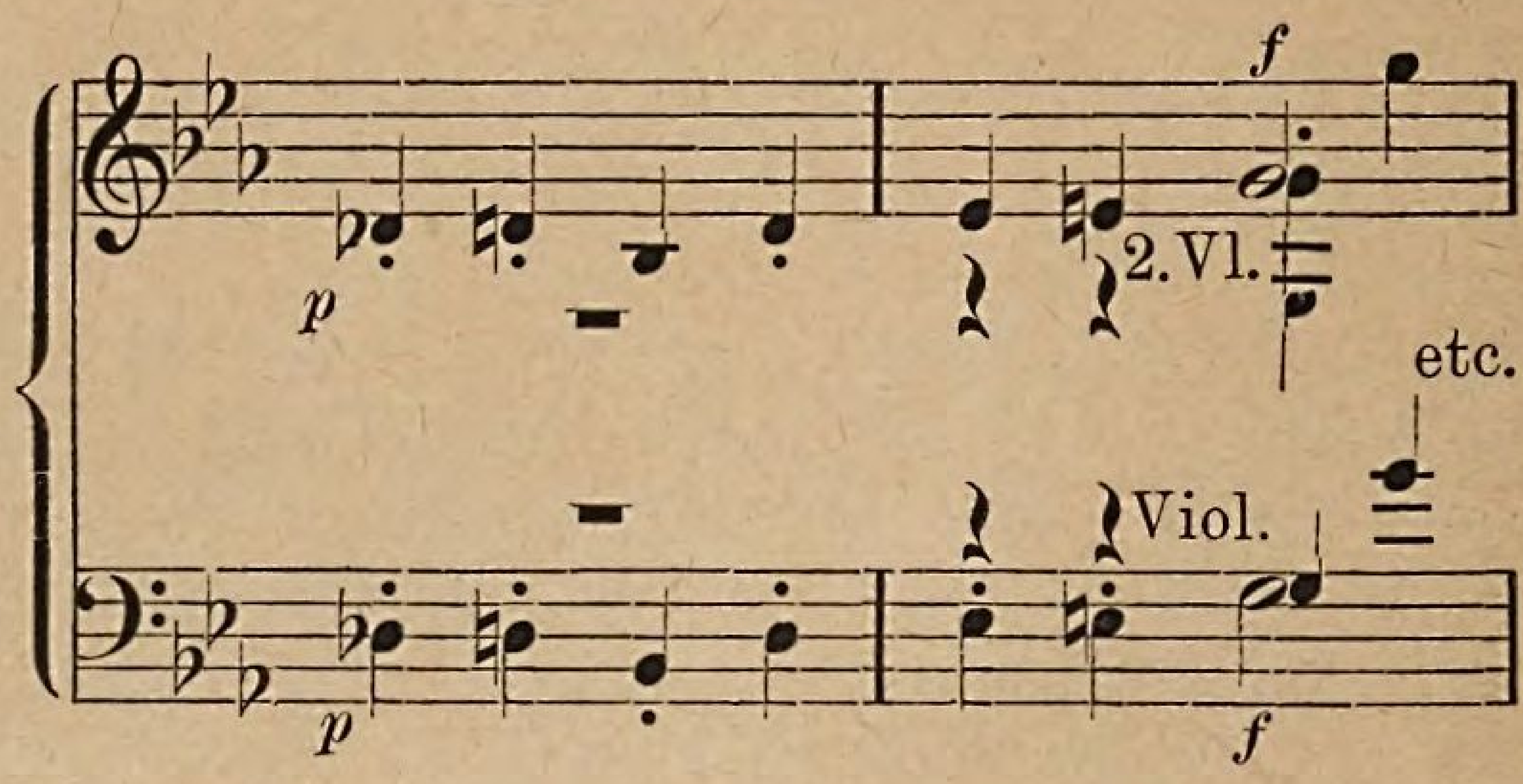
Hält man die nun als A, B, α, β präcisirten motivischen Bestandtheile recht im Ohre fest, so ist der weitere Verlauf des Satzes in seiner logisch-consequenten, vorwiegend scherzhaften Entwickelung mit Ausnahme etwa der Takte 149—176 und des Anfangs der Coda nicht viel schwieriger zu verfolgen, als der irgend eines Quartettstückes von Haydn oder Mozart.

Aus dem Takt 55 auftretenden zweiten Hauptsatze



glauben wir Vater Haydn persönlich zu vernehmen, doch regt sich schon in der (zum letzten Notenbeispiel hinzu zu denkenden) energisch staccirt von es bis f absteigenden Bdur-Scala des

Violoncells vernehmlich der Beethoven'sche Humor; die Primgeige greift sofort diese Scala, nunmehr jede zweite Note mit kurzem Vorschlag scharf markirend, auf, und aus diesen Gängen entsteht — durch originelle Umstellung der Einleitungsmotive des Finales (also zuerst β, dann α) neun Takte nach dem letzten Takte des letzten Notenbeispiels eine köstlich humoristische Steigerung; —



Die in jede 3. und 4. Note jedes zweiten Taktes *forte* hereinschlagenden Mittelstimmen erschrecken uns beinahe, etwa wie man Kinder durch irgend einen muthwilligen Lärm zu erschrecken pflegt — bis endlich nach sechs Takten jenes launige Possenspiel zu einem wahrhaft grandiosen Zusammenschlusse der Stimmen auf Grundlage des Motivs α führt:



Die schrille Dissonanz hat zugleich etwas wunderbar Kühnes und Erfrischendes, die durch das Zusammenklingen der beiden Geigen gebildete leere Quinte schallt „weit hinaus", man glaubt, hier den grossen Meister, auf seine ungebrochene Kraft pochend, aus tiefster Seele a u f j a u c h z e n zu hören.

Wenn dann (nach einem Zwischentakte) jene drei merkwürdigen Takte dahin variirt sich wiederholen, dass nur die Secondgeige mit dem Motiv *α* aufschlägt, während die erste Violine ihr früher ausgehaltenes b̄—b̿ in die kriegerische Figur



verwandelt und Viola wie Violoncell — Beide auf der leeren Quinte c—g — den felsenfesten, felsenharten Grundbass angeben, wird die Stimmung noch entschlossener, ja völlig herausfordernd: da ist jeder Anklang an Haydn's gemüthliches Scherzen und Necken gänzlich verschwunden, und wir haben den stolzen Beethoven vor uns, der die „Eroica" geschrieben; sein musikalisches „Lachen" ist eben von dem des treuherzig naiven Vorgängers etwas — verschieden. Nachdem nun der Meister die nachgerade aufgeregt gewordene Stimmung in einer aus dem eben erwähnten Zwischentakt entwickelten, über 16 Takte verbreiteten, gleichsam „lächelnden" Figur mehr und mehr zu beschwichtigen gewusst (wobei zuletzt die einen übermässigen Dreiklang nur andeutenden Lockrufe der Unterstimmen im Gegensatz zu der melodischen Terzenbewegung der Geigen besonders merkwürdig), kehrt er zum Anfang (erstes aus diesem Finale gebrachtes Notenbeispiel) zurück, verbreitet aber nunmehr Motiv *β* schon über acht Takte (Alles leise, flüsternd: fast durchaus *pp*, nur einige Noten *p* hervorgehoben), schliesst nicht wie früher die erste Hauptmelodie (mit ihren Motiven A, B), sondern den zweiten Hauptsatz an, erst *pp* in C dur, dann *forte* energisch in C moll, nach G dur modulirend, wieder nach C moll zurückgewendet, und hier fällt es Beethoven plötzlich ein, das Motiv *α* der ersten Hauptmelodie (in der Primgeige) mit den Vierteln des zweiten Hauptsatzes (in der zweiten Violine) zu combiniren,



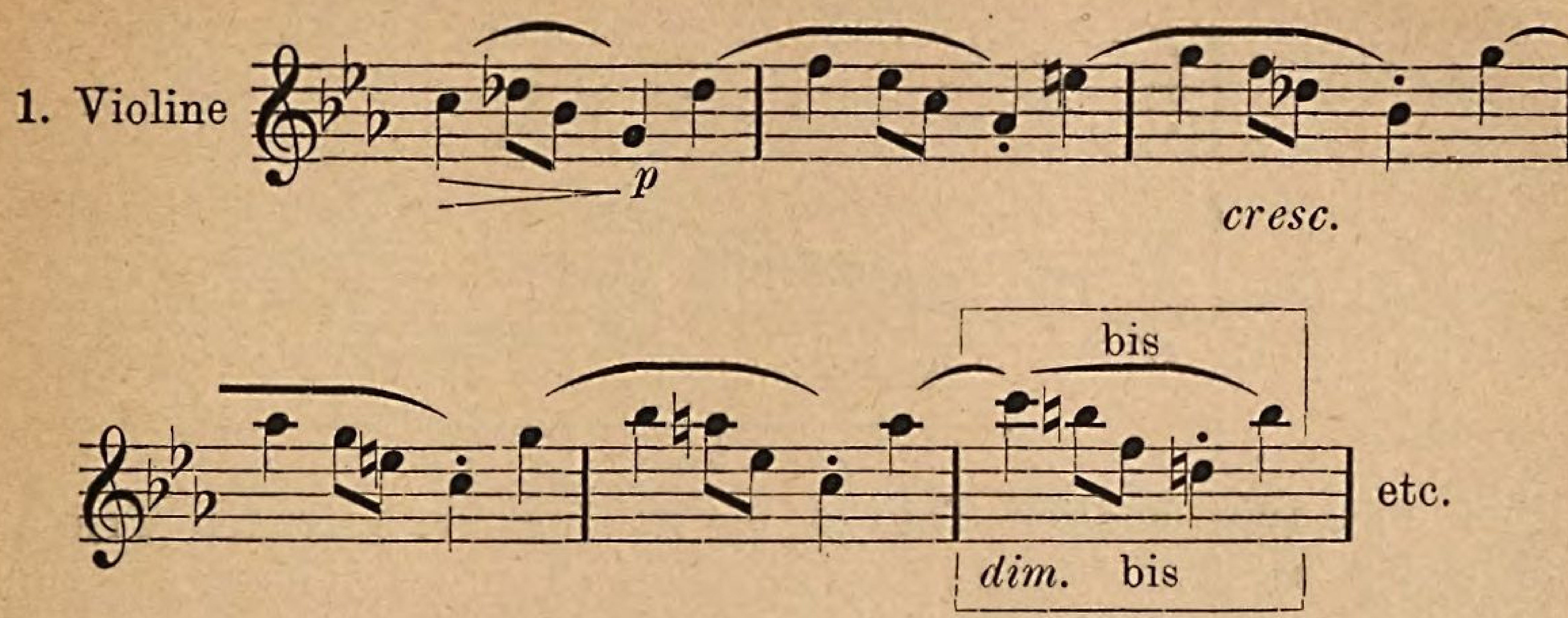
während die Viola geheimnissvolle Klagetöne in Halbnoten vernehmen lässt, das Violoncell schweigt. Durch diese anscheinend so einfache Combination wird aber der Meister zu einer der wundersamst überraschenden Harmoniestellen des ganzen Quartetts geleitet: vorerst wird nach F moll modulirt und hier — mit verwechselten Stimmen — die Motivencombination fortgesetzt; da aber — auf C dur, als Dominantaccord von F moll genommen — werden auf einmal beide Combinationsgedanken ihres motivischen Charakters gänzlich entkleidet, das Viertelmotiv des zweiten Hauptsatzes zu einer (in der Prim-, später Secondgeige) gleichmässig fortklopfenden Note (resp. Terz), das Motiv *α* der ersten Hauptmelodie zu einer blossen Begleitungsfigur (in Primgeige und Viola die Terzen der Secondgeige umspielend), ein ausgehaltenes b des Violoncells bestimmt die Tonart als nicht reines C dur, sondern zu F moll gehörig. Das klingt nun so monoton und leer, fast möchte man an das bekannte Schnarren einer Musette denken, aber dafür ist die Wirkung der Stelle (durch einen momentanen Ruck nach dem F moll-Dreiklang, den gleich wieder der Dominantenaccord ablöst, noch charakteristischer!) doch ein wenig zu unheimlich. Wir haben hier einmal wieder eine jener für Beethoven so ausserordentlich bezeichnenden, bei keinem anderen Componisten vorkommenden Stellen, wo der taube Meister mit gespanntester Aufmerksamkeit (mit seinem inneren Ohre natürlich) nach irgend einer Richtung hin irgend einem fremdartigen Phänomen zu lauschen scheint. Wir wissen von zahllosen Beethoven'schen Tonsätzen her, dass Niemand sich so sehr in gewisse Accorde förmlich vergraben, wie er.

Von jenen seltsam aushallenden Musette-Harmonien wird das Motiv A in reizenden Imitationen der beiden Geigen praeludienhaft, der Meisterweise Seb. Bach's verwandt, nach As dur modulirt, wo das genannte Motiv nun in den Mittelstimmen erscheint und an einem Triller der Primgeige, den dann hier das Motiv B ablöst, seinen Begleiter findet.

Die Stimmen werden hier — durch etwa 20 Takte — wohl etwas zu unabhängig von einander geführt, sodass der Tonsatz, obwohl im Wesentlichen auf schon früher Gehörtes zurückgreifend, momentan weniger klar erscheint; um so überraschender weiss der Meister eine zuerst in Takt 28 des Finales vorgekommene, dort aber mehr unbeachtet gebliebene Notenfigur

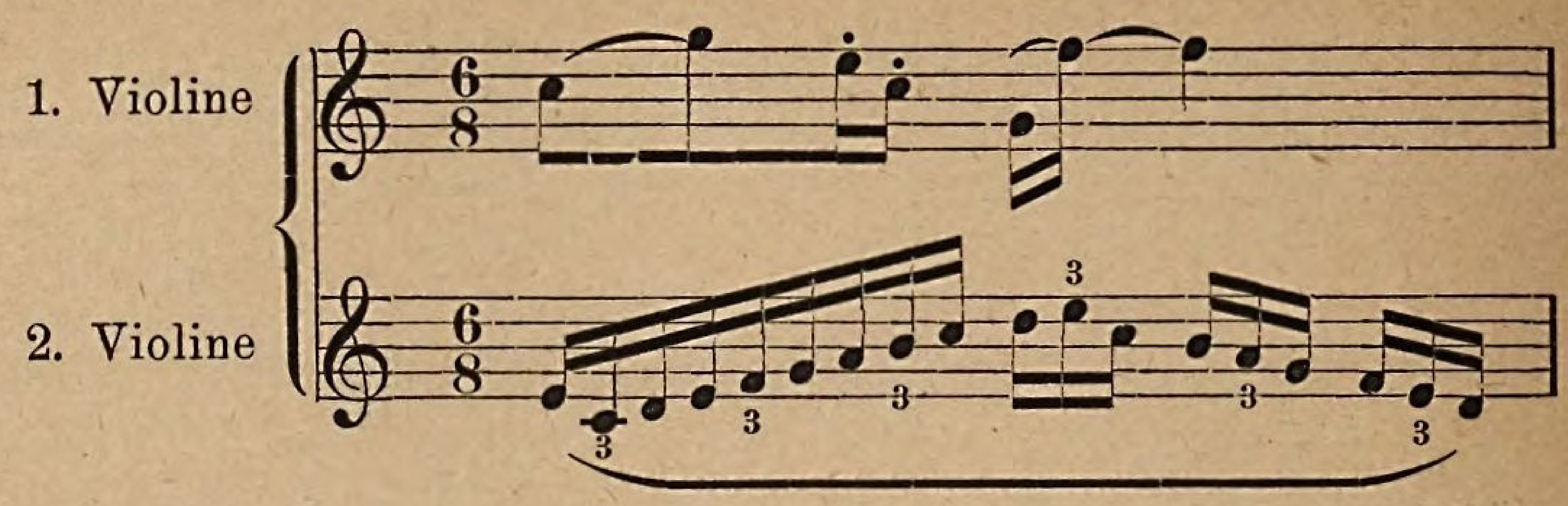


zu einer consequent entwickelten melodischen Periode voll des innigsten Gefühles zu verwerthen:



Das wiegt sich so weich und wohlig auf den Vorhaltsnoten der Unterstimmen, scheint sich ganz in seliges Träumen verlieren zu wollen, knüpft aber dann doch wieder an die erste Hauptmelodie an und führt nun den Satz im Charakter des dritten Theiles der Sonatenform wie anfangs weiter, im Einzelnen modificirt, reicher figurirt (z. B. der Viertelbewegung der einen Stimme belebende Achtel der übrigen gegenübergestellt), im Ganzen der ursprünglichen Entwickelung analog.

Es fehlt nicht der zweite Hauptsatz (jetzt natürlich in Es dur, weil früher in B), auch nicht die nachfolgende humoristische Steigerung, und die famosen Kraftdissonanzen (viertes dieses Finale angehendes Notenbeispiel) thürmen sich jetzt über dem Dominantaccord von B dur, wie früher dem von F. — Mit der gleichfalls schon charakterisirten heiteren Achtelfigur der Geigen und den Lockrufen der Unterstimmen scheint der Satz in Es dur ausklingen zu wollen, aber der Meister modulirt nun unvermuthet nach C dur und zieht hier zur letzten Ausdruckssteigerung seines Tonspieles eine Coda heran (Allegro con moto, $^6/_8$), bei deren Beginn der Hörer seine volle Aufmerksamkeit zusammennehmen muss, soll er nicht den thematischen Faden verlieren. Der plötzliche Eintritt des Sechsachteltaktes wirft nämlich den bisherigen Rhythmus völlig um, ist aber vom Meister — wohl absichtlich — nicht plastisch hervorgehoben, indem sich nämlich die vier gleichen Viertel der Geigen aus dem letzten Alla breve-Takte in Triller (erst auf g—as, dann aufgelöst g—a) verwandeln. Im dritten Takt lassen sich in den Unterstimmen (jetzt schon bestimmt in den Sechszehntelrhythmus eingefügt) die bewussten Lockrufe vernehmen, aber die drei letzten Achtel des Taktes werden von einer Triolenfigur der Geigen eingenommen, welche wieder die rhythmische Plastik aufhebt; so entbehrt der neue Satztheil zuerst jedes motivischen Anhaltes, es ist, als sollte Alles auseinanderfliessen.



Aber nun tritt endlich Takt 4 — zu der fortlaufenden Triolenfigur der zweiten Violine — in der Primgeige die erste Hauptmelodie (das Motiv A des Finales) in seiner seltsamen neuen rhythmischen Gestaltung bestimmt hervor, und wenn man nun dieses so eigenwillig auf schlechtem Taktheile abbrechende Sechsachtelthema und besonders die Combination mit der Triolenfigur fest im Ohre behält, ist mit einem Male Alles klar und der Wegweiser durch die sonst etwas labyrinthische Coda gefunden. Wie mannichfach und oft unerwartet nunmehr auch noch modulirt wird (natürlich muss der Satz dem ursprünglichen Es dur zu!), die Hauptmelodie hier, die Triolenfigur dort beherrschen, allerdings in stetem Wechsel der Stimmen, ausschliesslich die in Einem Zuge strömende, zuletzt mächtig anschwellende Tonfluth. Einem früher mehr in augenblicklicher Laune ergriffenen Moment: der Auflösung des as der Hauptmelodie in a gewinnt Beethoven erst jetzt die eigentliche motivische Bedeutung und ganz ungeahnte Steigerungen ab. Nicht trennen kann sich der Meister von ihm, von seiner Sechsachtelmelodie überhaupt, und wenn der Tonsatz die höchste dem Streichquartett überhaupt erreichbare Schallkraft aller Stimmen erlangt hat, stimmt er sich sofort zu leisestem Flüstertone herab, wobei die chromatisch *pp* hin und her gewendete Triolenfigur wie heimliches Gekicher neckischer Kobolde klingt. Nun scheint auch die Hauptmelodie auf jenem vielsagenden auflösenden A mit einer Frage auf den Lippen zu erlöschen, da ermannt sich der Meister noch einmal und in *ff*-Accorden schliesst der Satz, mit ihm das ganze inhaltsreiche Quatuor vollbefriedigend, lebensvollst-energisch ab.

Wenn wir Schindler Glauben schenken dürfen, so hätte Beethoven nach dem Es dur-Quartett Op. 127 das A moll-Quartett und dann erst das Quatuor Op. 130 componirt. Es gebührte also dem Letzteren die Opuszahl 131. Da man indess längst gewöhnt ist, von dem

B dur-Quartett Op. 130

zu sprechen, accommodiren wir uns der üblichen Nummerirung. Wenn uns das später zu betrachtende, im Frühjahr 1823 componirte

A moll-Quartett durch unverkennbare musikalische Charakterzüge stellenweise in die schwere Krankheit versetzt, welche der Meister zu jener Zeit soeben überstanden, wenn Beethoven den wunderbaren „Canto lydico“ desselben A moll-Quartetts sogar ausdrücklich als einen der Gottheit dargebrachten „heiligen Dankgesang eines Genesenen“ bezeichnet, so erscheint in dem, wieder dem Fürsten Galitzin gewidmeten im Winter 1825 auf 1826 zuerst aufgeführten B dur-Quartett die Krankheit völlig überwunden. Ein Gefühl der Verjüngung, wiedergewonnener Kraft, Lebensmuth und Lebensfreude erfüllen das Werk, in welchem klagende, sehnsüchtige Stimmen nur selten laut werden, dagegen drastische Ausbrüche urwüchsigster Beethoven'scher Laune um so häufiger überraschen. Wenn wir das oft missbrauchte Wort „Humor“ in seinem eigentlichen, höchsten Sinne als geistige Befreiung, als gleichzeitiges sich-Erheben über den eigenen Schmerz und die Kleinlichkeiten der Welt nehmen, dann verdient das Quatuor Op. 130, das specifisch-humoristische in der langen Reihe der Beethoven'schen Quartette genannt zu werden.

Das wahre Wesen des Humors äussert sich im jähen Wechsel der Stimmungen, in der Aufstellung und Versöhnung scheinbar unvereinbarer Contraste . . . und gerade dies finden wir in Beethoven's letztem B dur-Quartett.

Die Durchführung einer psychologischen Idee, wie in den beiden ersten Sätzen des vorigen Quatuors, wie in den zwei nächstfolgenden Werken im Ganzen und Grossen — ist im B-Quartett nicht zu erkennen. Schaffensfreudig, wie nur je in seinen glücklichsten Tagen, überlässt sich der taube Meister seinem musikalischen Genius, welcher ihm fort und fort die wunderbarsten Melodien einflüstert, welcher ihn zu Combinationen führt, mit denen die Zeitgenossen allerdings Nichts anzufangen wussten, die aber heute unsere staunende Bewunderung erregen. W. v. Lenz durfte mit Recht einmal das Werk 130 wegen der Fülle und Spontaneität sich in ihm bergender blühender Musik das phantasietrunkenste der Beethoven'schen Quartette nennen.

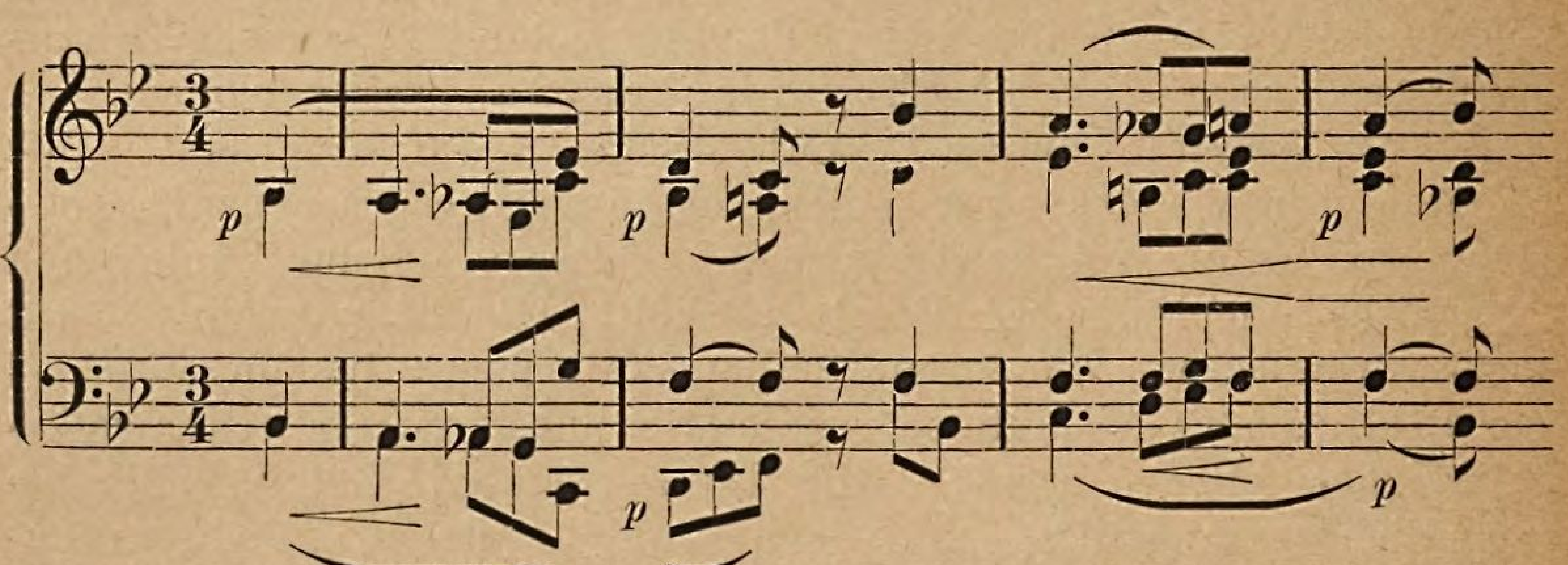
Das Quartett umfasst sechs Sätze. Auf das erste (die Sonatenform wie das erste Stück des jüngst besprochenen Es dur-Quartetts sehr frei umgestaltende) Allegro (B dur) folgt ein dämonisch-humoristisches Presto (B moll, Alla breve), ein höchst merkwürdiges, den wunderbarsten musikalischen Stimmungswechsel verwirklichendes Andante scherzoso (Des dur, $^4/_4$), ein heiter volksthümliches Allegro assai: Alla Danza tedesca (G dur, $^3/_8$), eine unendlich gesangvolle, mit dem Herzblut des Tondichters geschriebene Cavatina: Adagio molto espressivo (Es dur, $^3/_4$), endlich zum Schluss ein erst in heimlicher, dann immer lauterer und stürmischerer Lust aufrauschendes Allegro (B dur, $^2/_4$).

Dies ist die Gestalt des Quatuors, wie es uns heute vorliegt. Ursprünglich stand an der Stelle des jetzigen Finales die grosse Fuge („Tantôt libre, tantôt recherchée“). Nachdem aber die Letztere für sich allein 35 Seiten in Partitur fasste und überdies vom Publicum gänzlich unverstanden blieb (was aus von uns bereits erörterten Gründen auch noch heute der Fall ist), beschwor der damalige Verleger — Artaria — den Meister, ein neues Finale zu schreiben, und Beethoven gab diesem Wunsche, neuerdings schwer und diesmal tödtlich erkrankt — November 1826 — nach. Es müssen wahre Weihemomente des Genius gewesen sein, in welchem sich derselbe siegreichst über die Materie erhob, denn von physischer Erschöpfung, Krankheit, Schmerzen weiss dieses neue Quartettfinale Nichts, es ist sprühend heitere Lebenslust von der ersten bis zur letzten Note.

In der formellen Structur des ersten Satzes des Bdur-Quartetts fällt wie bei jenem des Quatuors Op. 127 die innige Verbindung der langsamen Einleitung und des anschliessenden Allegros auf, ja diese Verbindung geht hier noch viel weiter, das Introductionsmotiv gewinnt mitten im Durchführungstheile des Allegros völlig thematisch-combinatorische Bedeutung, es ist hier (wir haben immer nur die formelle Seite des Tonsatzes im Auge) mit frappirender Stilkühnheit ausgeführt, was im ersten Satze der Sonate pathétique (Durchführungstheil: E moll) nur angedeutet worden war.

Was aber die Stimmung der combinirten Elemente anbelangt, so ist sie direct gegensätzlich, wie im Es dur-Quartett, jedoch nicht derart, dass die Introduction muthvolle Entschlossenheit, der Hauptsatz zarte Resignation ausspricht, eher ist das Verhältniss im B dur-Quartett das umgekehrte.

Die Einleitung: Adagio ma non troppo



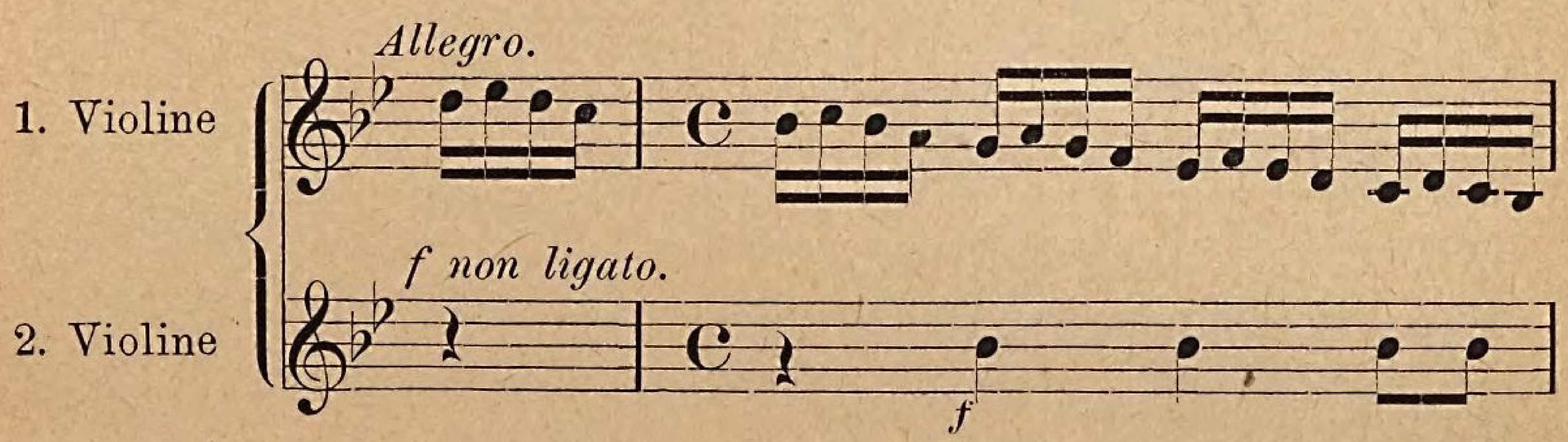
singt in ihren ersten acht Takten so weich, so innig, es ist, als

wollte sie ganz untertauchen in zärtlich-wehmüthige Stimmung, dann regt sich in den nächsten Takten — erst im Violoncell



— hier aber noch schüchtern — eine schon muthigere Figur, die im Allegro Anstoss zu einer sehr lebendigen Entwickelung geben wird.

Das eigentliche Doppelthema des Allegros,



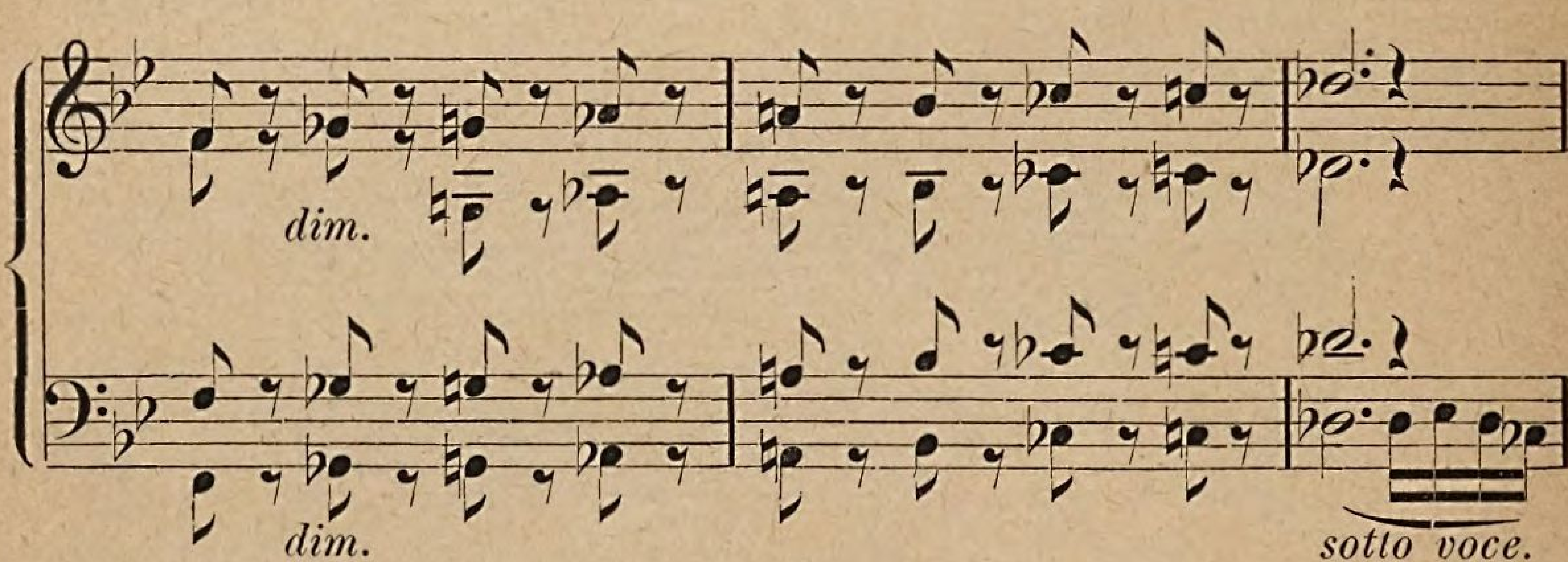


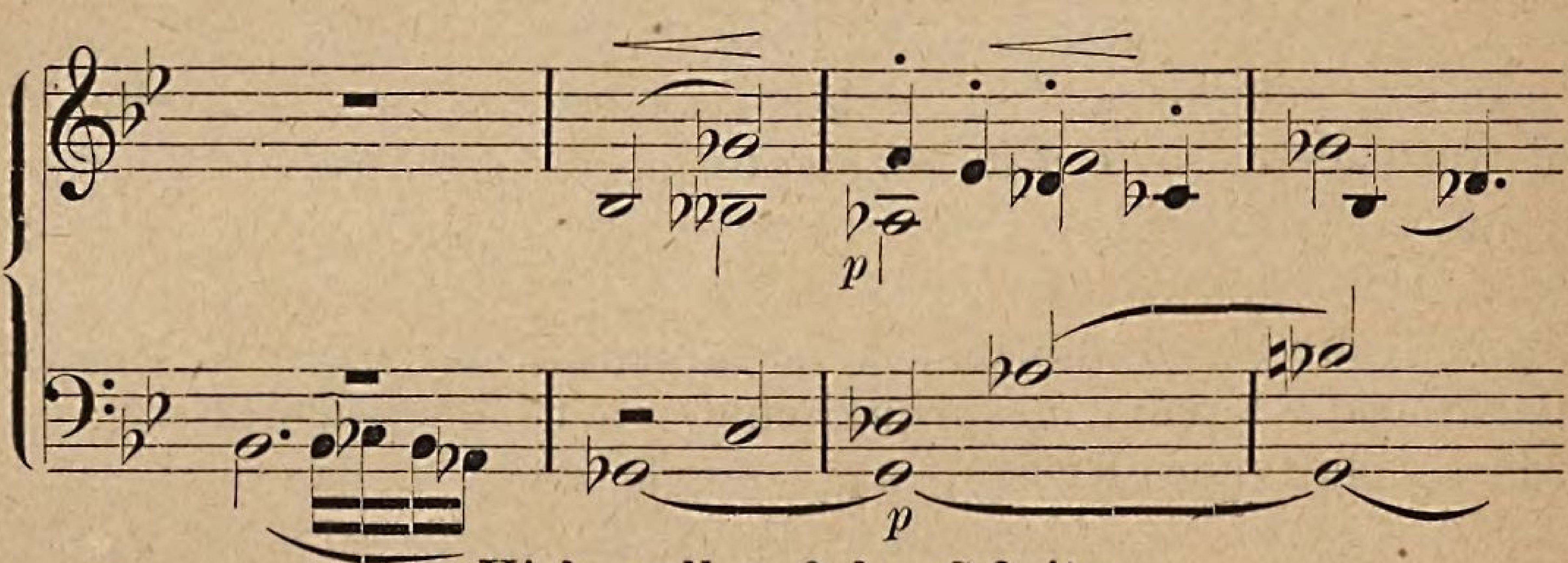
zuerst von den beiden Geigen ohne Begleitung der Unterstimmen eingeführt, scheint es auf nichts Anderes, als auf scurriles Tonspiel abzusehen. Die rauschende Sechszehntelbewegung verbreitet sich im 5. Takte über alle Stimmen, weicht aber hier der ganz unvermuthet wiederkehrenden Einleitung (die Hauptmelodie im Violoncell, die anderen Stimmen imitatorisch, der seelische Charakter im Gegensatz zu der ursprünglichen zärtlichen Weichheit: grüblerisch gehaltener Ernst), aber auch diese behauptet sich nur durch 4 Takte — spannender Halt im 5. Takt! und nun erst strömt das Allegro mit seinem oben citirten Doppelthema frisch und freudig dahin. Das anfänglich sehr harmlose Spiel wird Takt 13 durch Einführung des zweiten Motives der Einleitung (siehe vorletztes Notenbeispiel) männlicher, energischer, Beethoven'scher.

Die Sechszehntelbewegung concisirt sich von Takt 21 in festen Achtelaufschritt (staccato, jede Note *forte* herausgehoben, Alles unisono, nur einmal: Takt 3 dieser viertaktigen Periode die Primgeige als wahre Führerin frei und kühn in der Gegenbewegung nach aufwärts), dann aber kehrt der grosse Tondichter Takt 25 (Alles vom Beginn des eigentlichen Allegrosatzes an gerechnet) sein eigenstes Gesicht heraus:



NB. Das ā der ersten und das f̄ der zweiten Geige gleichzeitig.





Violoncell auf der C-Saite.

Man beachte den kühnen Sprung vom hohen f auf a, die wahrhaft heroische Rhythmik und für diese letzten Quartette Beethoven's so bezeichnende geniale freie Polyphonie der beiden ersten

Takte! Wie weiss uns der Meister sodann in dem leisen chromatisch-unisonen Gang der nächsten Takte zu spannen: wohin führt das, was soll das geben?

Es führt auf den Ton des — als Dominante von Ges dur —, und in diesem Ges dur intonirt das Violoncell ein aus der Sechszehntelfigur des Hauptthemas hervorgebildetes gleichsam fragendes Motiv, welches die Oberstimme (die Primgeige melodisch, die Mittelstimmen reizvollst harmonisch ausfüllend) wunderbar süss beantworten. Der herzinnige Dialog wiederholt sich in den nächsten Takten, dann leitet (Takt 2 und 3 des Notenbeispiels)



wieder eine schüchterne, ausdrucksvolle Frage*) zu einem allerliebsten neckischen Gekicher und Geflüster (Takt 3 und 4 des Beispiels) aller Quartettstimmen und, nachdem auch diese verrauscht, in die anfängliche Sechszehntelbewegung des Allegros zurück, wobei aber der Satz fortwährend in Ges dur verbleibt. Das Tonspiel der nächsten 14 Takte ist weniger bedeutend, es scheint sich ohne festen Anhalt in sich selbst verlieren zu wollen, doch arbeitet es sich allmählich — indem der Sechszehntelfigur energisch accentuirte Achtel, zuletzt halbe Noten gegenübergestellt werden, unter steter Steigerung der Tonstärke machtvoll und grossartig heraus,

*) Die wohl auch Meister Wagner zu der seinigen gemacht hat in einer überaus innigen, geheimnissvoll nachsinnenden Stelle seines „Siegfried-Idylls".

um endlich von diesem hier erreichten geistigen Höhepuncte aus sich sofort zu der melodisch eindringlichen, in allen Stimmen nahezu unisonen Achtelfigur

2. Violine


— bei der vielleicht Mancher an Robert Schumann'sche Phrasenbildungen denken mag — zu beschwichtigen und mit derselben, den Septimenaccord von B dur andeutend, den ersten Theil unseres Quartettsatzes zu schliessen.

Der erste Theil dieses ersten Satzes des Quatuors Op. 130 (Einleitung sowohl als Allegro) wird wiederholt, sehr bemerkenswerth ist sodann nach geschehener Reprise schon die kleine Veränderung des Schlusstaktes, welcher jetzt nicht mehr, wie im letzten Notenbeispiel citirt, sondern — es genügt die Angabe der ersten Violinstimme — so:



lautet. Das dreimalige ges vor der Fermate f klingt wie ein „Hört — hört!" und findet sich dann als bedeutsame (wenn auch wohl unbeabsichtigte) Anspielung in einem der nächstfolgenden Takte, von denen gleich die Rede sein wird.

Ja wohl gilt es nun ein „Hört, hört!", denn der hier eröffnende zweite Theil unseres Satzes gibt uns ein Beispiel jener höchsten Stilkühnheit, wie sie, gepaart mit unerschütterlicher Formfestigkeit, in diesen letzten Werken Beethoven's vorkommt. — Der Satz bleibt vorerst in Ges dur, und hier intonirt das Violoncell mit tief ernstem Ausdruck das Motiv der Einleitung (zwei Takte Adagio ma non troppo, $^3/_4$ — mit Auftakt wie zu Anfang des Quartetts). — Jetzt plötzlich ein Takt Allegro, $^4/_4$, lediglich von den beiden Geigen mit ihrem bekannten Doppelthema — dem „rufenden" (Viertel- und Achtelmotiv) und dem „flatternden" (Sechszehntelmotiv) — im *pianissimo* ausgefüllt und

Alles durch Enharmonisirung nach Fis dur modulirt; gleich darauf wieder drei Takte Adagio ($^3/_4$), in deren ersten das „Ruf"-Motiv mit seiner Oberquarte fis hineinspringt und durch das plötzlich verlangsamte Tempo gleichsam zur Fermate wird. Der rufende Charakter des Motivs tritt dadurch noch deutlicher hervor, und gewinnt das Letztere fast etwas Feierliches wie eine Fanfare. Das ausgehaltene fis der ersten Geige hat den Satz bei der in Rede stehenden Adagio-Reprise nach D dur gewendet, und nun singt das Violoncell die Einleitung weiter, und zwar entsprechend dem dritten Takte des Quartetts überhaupt (man sehe das erste diesem gewidmete Notenbeispiel!); die den zweiten Theil eröffnende Adagio-Reprise in Ges und die nunmehrige in D verhalten sich wie Vorder- und Nachsatz, und in der D dur-Episode ist es, wo in der Viola — mit oder ohne Absicht! — auf die drei wiederholten Noten des Schlusstaktes aus dem ersten Theil (vgl. letztes Notenbeispiel) angespielt wird.

Nun neuerdings ein Takt Allegro, $^4/_4$, *pianissimo*, dem letzten analog, nur das Doppelthema der Geigen jetzt in D dur — dann drei Takte Adagio, $^3/_4$, das Ruf-Motiv springt diesmal von A nach D aus dem Allegro ins Adagio, das Adagio selbst aber bringt — in Viola und Violoncell — ein Echo aus der unmittelbar früheren Adagio-Episode, nämlich



und diese zwei, sich gegeneinander in Secundenschritt bewegenden Noten werden nun die Basis eines wunderbar phantastischen Tongebäudes, welches Beethoven in dem jetzt wieder eintretenden, nunmehr aber — längere Zeit wenigstens — durch keine langsamen Zwischensätze mehr unterbrochenen Allegro ($^4/_4$, D dur) aufführt.

Man beachte hier die höchst merkwürdige Polyphonie.





(NB. Im zweiten und dritten Takte ist die 1. Violine um eine Octave tiefer zu denken.)

Bratsche und Violoncell haben als Motiv die letztcitirten Secundenschritte aus der Adagio-Episode (man kann hier wegen der Gegenbewegung ganz gut zwei Motive annehmen), die Primgeige intonirt die Fanfare a-d, in welche die Secondvioline nur mit einem Bruchstück des Sechszehntel- („Flatter"-)Motivs hineinspielt, um diesem Fragment sofort das rhythmische Motiv der Unterstimmen, nur in anderen Intervallen, anzuhängen; im Moment, als dies geschieht (Takt 3 des Notenbeispiels), ändert auch die Viola ihre Secundintervalle in Quinten und Terz, das Violoncell aber stimmt, hochgespannt, bis in die Region der Primgeige hinaufgetrieben, eine ganz neue Melodie (Takt 3 und 4 des Beispiels) an: so werden also eigentlich fünf Motive in der seltsamsten Weise mit und gegeneinander combinirt, dabei ist Alles klar, plastisch, durchsichtig, jede Stimme ist deutlich heraus zu hören und zu verfolgen. Die Polyphonie des Quartettstils kann nicht weiter geführt werden. Die rhythmischen Gegensätze der Motive: der consequente Quartenruf der Primgeige, der zögernde Schritt der Unterstimmen, die abgerissene (absichtlich mit „non ligato" überschriebene) Sechszehntelfigur der zweiten Violine und der ausdrucksvolle Gesang des Violoncells wirken höchst frappant und phantastisch, was durch das eigenthümliche Helldunkel des Colorits (die sich in eine und dieselbe Tonart förmlich eingrabende, nur langsam und gleichsam gruppenweise vorwärts schreitende Modulation und das consequente *piano*) noch gesteigert wird.

Der Gesammtrhythmus ist hier (von Beginn des polyphonen D dur-Allegros) ein gemessener, fast schleichender, so sehr auch die Sechszehntelfigur (einmal imitatorisch von beiden Mittelstimmen aufgenommen) der lebhaften Anfangsbewegung zudrängt. Die Stimmung wird immer geheimnissvoller, contemplativer, besonders wenn nach C moll modulirt wird und daselbst die Primgeige den Gesang des Violoncells, dieses aber die Fanfare übernimmt, um aber gleich wieder mit der Geigenführerin zu alterniren. End-

lich — als die erste Violine die Gesangsmelodie in B dur ertönen lässt — zerreisst ein kühner Entschluss des Tondichters die sich mehr und mehr über seine motivischen Gebilde herabsenkenden Nebelschleier: ein stürmischer Anlauf des Sechszehntelmotivs in allen drei Unterstimmen, und wir sind wieder beim Hauptsatze des Allegros (dem Doppelthema), somit beim dritten Theile der (allerdings höchst frei umgebildeten) Sonatenform angelangt.

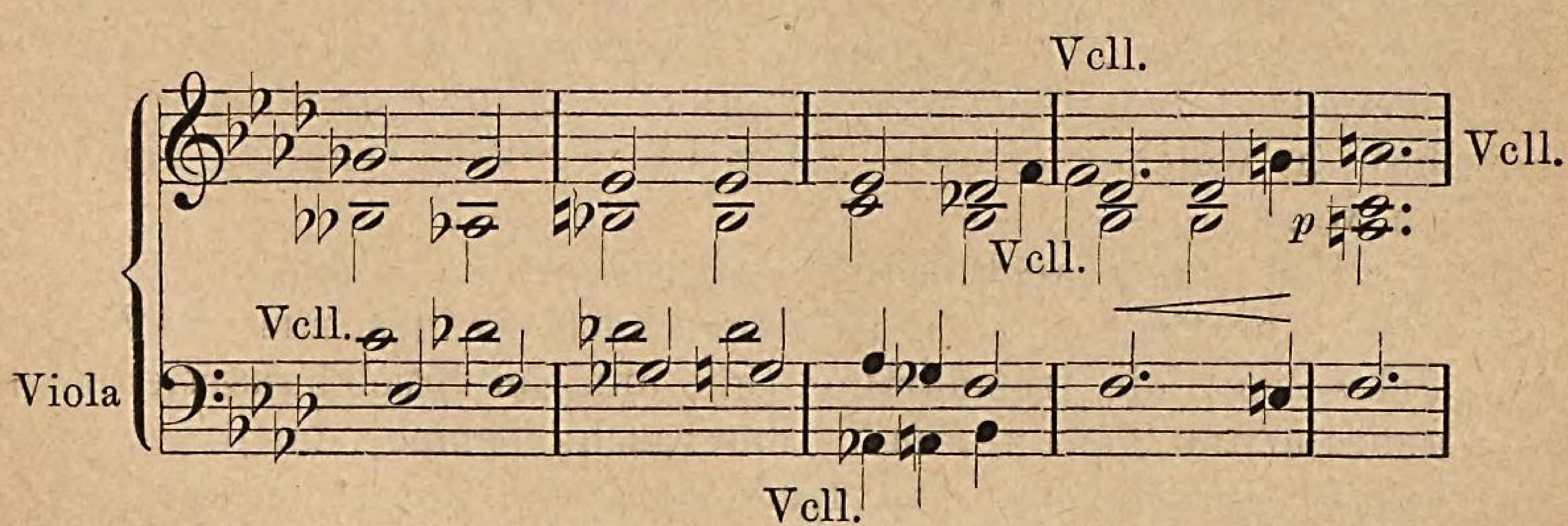
Die Modificationen, welche das lebhaft-heitere Tonspiel gegen früher erfährt, möge man in der Partitur nachlesen, ein geübtes Ohr findet sie auch ohne Partitur sofort heraus. Nur einzelnes besonders Bemerkenswerthes sei hier erwähnt. So der in die fluthende Sechszehntelbewegung (Takt 6, seit Wiederbeginn des B dur) hineingeschobene, scharf staccirte und accentuirte ungewöhnlich herb harmonisirte Zwischentakt, weil er in der Coda eine eigenthümlich sinnige Ausführung erhält,



(Violoncell und Viola eine Octave höher.)

sodann (20 Takte später) die nicht mehr unisonen, sondern accordisch zusammenstimmenden gleich rhythmisirten Achtel, welche zu dem — jetzt in Des dur erklingenden — innigen zweiten Hauptthema führen.

Wunderschön, tief, ernst und feierlich modulirt der Meister hier von Des dur nach der Dominante von B, und hier in B dur



(Alles sehr gebunden.)

wird der süsse Gesang des zweiten Hauptthemas in reizend kanonischen Imitationen weiter verbreitet und uns noch zärtlicher ins Herz gespielt.

Von da (Takt 42 nach dem letzten Takte des letzten Beispiels) ist der Verlauf des Satzes analog jenem im ersten Haupttheile, dann aber kehren die vier ersten Takte des Adagios ma non troppo vollständig, nur reicher harmonisirt, als anfangs, wieder, und es beginnt hiermit die höchst originelle Coda.

Zuerst reizend humoristisches Wechselspiel von je einem Takt Adagio zu einem Takt Allegro, wobei immer die letzte Note des einen Tempos in die erste des anderen hinübergreift, das Allegro siegt endlich und führt nun auf einmal den im vorletzten Notenbeispiele citirten Zwischensatz herbei, jetzt aber nicht mehr staccirt, sondern die Achtel weich gebunden, ganz im Charakter eines rührend innigen Abschiedsgesanges — jede Note sprechend —, als wollte der Meister die Gottheit und die Freunde um Verzeihung bitten, dass er im Spätherbst seines Lebens, vielleicht dem Ausgange nahe, noch so phantastisch buntes Spiel mit den Quartettstimmen gewagt.

Nachdem uns Beethoven hier wieder einen so überraschenden Blick in sein innerstes Herz hatte thun lassen, kehrt er — erfrischt und erkräftigt — zum letzten Mal zum heiteren Tonspiel zurück: die beiden Motive des Doppelthemas, welche bisher in ihrer ursprünglichen Gestalt nur miteinander auftraten, werden jetzt zugleich gegen einander geführt so scheinen die Motive — Alles leicht, luftig, *pianissimo* — einander zu suchen und zu fliehen, aber dies nur vier Takte lang: dann tönt in festen Rhythmen, kraftvoll und energisch, der ganze Satz aus.

Der zweite Satz des B dur-Quartetts ist nur einfach Presto, nicht direct Scherzo genannt, und doch bildet er eines der genialsten, unmittelbarst zündenden Scherzi, die je geschrieben worden.

Vermöge seiner Kürze, seiner augenblicklich ins Ohr fallenden Rhythmik, seiner übersichtlichen vier- und achttaktigen Gliederung hat dieser Satz wohl unter allen in den letzten Quartetten Beethoven's vorkommenden die meiste Popularität erlangt; wir haben noch keiner — versteht sich guten — Aufführung desselben beigewohnt, in welcher er nicht stürmisch zur Wiederholung verlangt worden wäre.

Es liegt aber auch ein unendlicher Reiz in diesem geheimnissvollen, hastigen und rhythmisch doch so bestimmten Weben und Schweben, die fremdartige (bis nun im Streichquarttet noch nie gebrauchte) Tonart B moll, das rasche Tempo, das *pianissimo*, das scharf gezeichnete, von der Secondgeige sofort reizend beantwortete Motiv der Primvioline, die nachklingenden Vorhaltnoten der



Viola, das Staccato im Violoncell: Alles das zusammen gibt ein gleich originelles, wie populäres Bild phantastischer Regsamkeit, das man ganz gut: „Kobold-Reigen“ überschreiben könnte.

Die vier soeben citirten Takte bilden den Anfang (man erkennt schon aus ihm die meisterlich leichte, echt quartettmässige Stimmführung), vier weitere Takte folgen, den ersten streng symmetrisch (Takt 5 mit Takt 1 sogar vollkommen gleichlautend), und führen zu einem Abschlusse mit der Tonica B. — Alle acht Takte werden wiederholt, dann kommt eine zweite, der ersten logisch entsprechende achttaktige Periode,



(es genügt hier vollständig die Angabe der Primstimme)

deren vier erste Takte reizend melodisch in Des dur erscheinen (eine kleine Reminiscenz aus dem Finale des G dur-Concertes),

während die nachfolgenden energisch crescendirend nach Bmoll zurückdrängen und hier — nachdem auch diese Periode wiederholt worden — den so knapp zugeschnittenen ersten Theil — oder Hauptsatz — des Scherzos schliessen.

Das unmittelbar an den letzten Takt des letzten Beispiels anknüpfende Alternativ: L'istesso tempo, $^6/_4$, Bdur, ist wie der Hauptsatz in zwei Abtheilungen und Jede derselben wie Ersterer nach viertaktigem Rhythmus gegliedert. 1. Theil des Alternativs: 8 Takte mit Reprise, 2. Theil: 23 Takte gleichfalls mit Reprise.

Das höchst Charakteristische des so



beginnenden Alternativs beruht in der eigensinnigen Festhaltung der Figur der Oberstimmen einerseits — das Motiv erscheint, beide Reprisen der zwei Theile des Alternativs gerechnet, nicht weniger als 54 Mal — andererseits in den, als Accompagnement, in jede zweite Takthälfte gleichmässig scharf hineinschlagenden drei Noten der Unterstimmen, welche — gellend wild — wie das helle Gelächter klingen.

Mit seiner überaus regsamen, dabei aber monotonen Rhythmik, seinen bald starken, bald leisen Accenten (man beachte z. B. die vier *pianissimo*-Takte in Dmoll, beginnend im 8. Takte vor Eintritt des zweiten Theiles), seinem gewaltigen, zur höchsten Kraftäusserung führenden *crescendo* am Schlusse hat dieses ganze Scherzo-Trio etwas dämonisch-Packendes.

In wunderbar genialer und überraschender Weise wird aber jetzt vom Alternativ in den Hauptsatz zurückgeleitet. Die noch *presto* zu nehmende Scala der Primgeige (1. Takt nach erfolgter



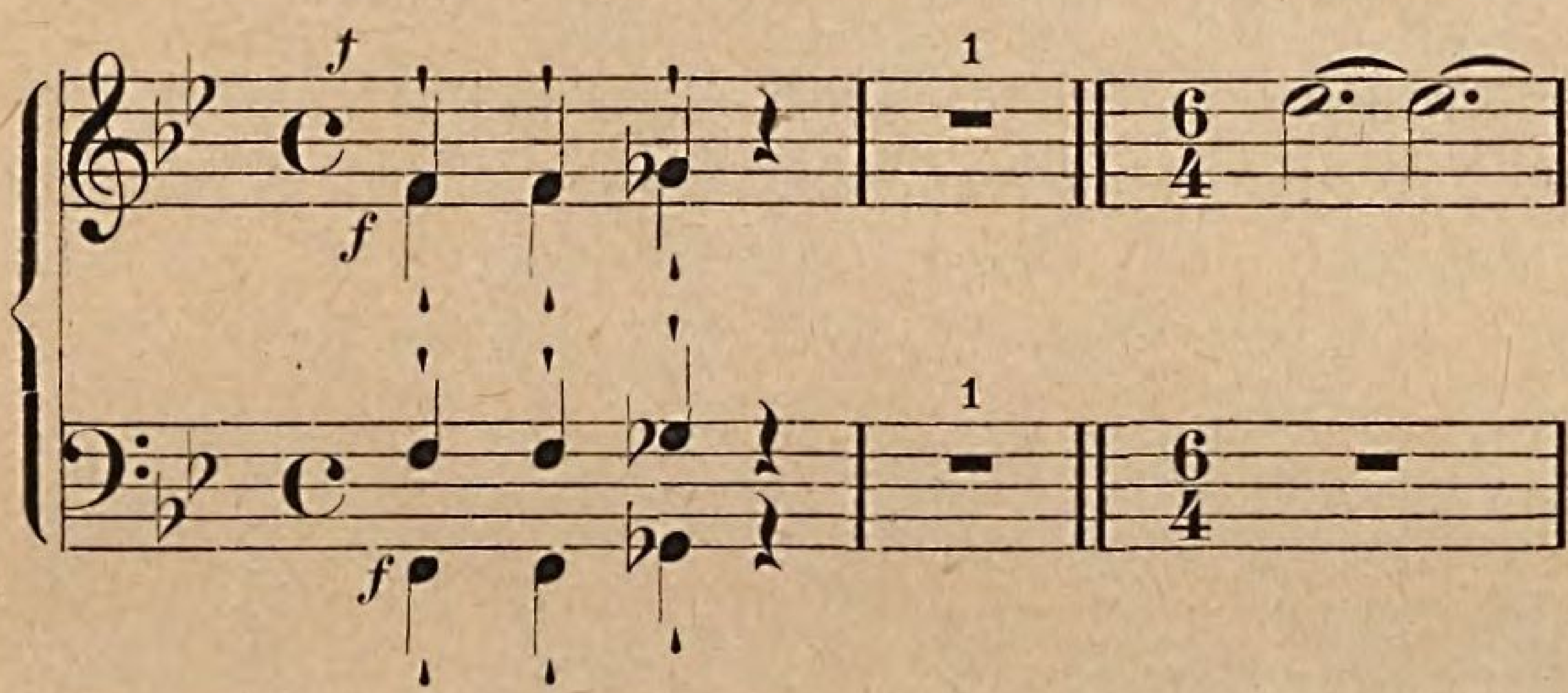
Reprise des 2. Theiles des Alternativs) verlangsamt sich (nunmehr unisono in allen Stimmen) derart, dass sie sich über vier

ganze Takte verbreitet, wobei noch überdies „ritardando“ vorgeschrieben.

Als die Primgeige so auf c angelangt, hält sie diese Note lange aus, um sich von da aus in einem kühnen chromatischen Lauf in die Tiefe zu stürzen, und zwar dem Alla breve-Takt des Hauptsatzes zu, aber kaum ist dieser erreicht, so bricht



(Die Unterstimmen pausiren.)



sie unter *forte* einfallendem Unisono der übrigen Stimmen plötzlich ab.

Der Lauf nach der Tiefe wiederholt sich bewegter von der Tonstufe es: wieder unisone Haltrufe! im nächsten Takte; dann noch bewegter: alle Viertel bis auf das letzte in Achtel zertheilt — von der Tonstufe ges, und nun ist kein Hinderniss mehr, unaufhaltsam strömen die Töne der Primgeige in den Hauptsatz hinein, das heimliche, regsame Koboldtreiben hat von Neuem begonnen. Man wird in Quartettmusik selten einen so dramatisch spannenden Moment antreffen. Die Phantasie des Hörers wird auf das Mächtigste angeregt: fast möchte man den stürmisch immer heftiger andringenden chromatischen Lauf als eine Frage des Gnomenkönigs an seine schlummernden Vasallen auffassen: *Seid ihr bereit?* — worauf sie wie erschreckt jäh aufzucken: *Noch nicht!* Zwei Mal lautet die Antwort auf die dämonische Frage so — das dritte Mal ist sie in dem rüstig wieder eröffneten Geisterreigen von selbst gegeben.

Diese beim ersten Mal Hören völlig visionär wirkenden Stellen offenbaren namentlich in dem wahrhaft zaubergewaltigen Umspringen mit rhythmischen Contrasten (Alla breve und $^6/_4$) neuerdings auf das Eclatanteste, dass Beethoven erst in den Werken seiner letzten Periode auf dem Gipfel der Meisterschaft ange-

kommen, was eine zünftige Schulmeinung so lange bestritt. Auch beachte man recht genau den vorletzten Takt des letzten Notenbeispiels, um Richard Wagner zu verstehen, wenn er über des grossen Beethoven „echte“ Tondichtungen die anscheinend paradoxen und doch so wunderwahren Worte ausspricht: „Dass es hier keine Zuthat, keine Einrahmung der Melodie mehr gebe, sondern Alles Melodie werde, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note — ja selbst die Pause!“

Der Hauptsatz unseres B moll-Scherzos zeigt sich als formell „dritter Theil“ desselben gegen sein erstes Auftreten mannigfach sinnig verändert, obgleich die rhythmische Gestaltung natürlich dieselbe bleibt. Schon in der ersten achttaktigen Periode steigern reizende Imitationen der Unterstimmen (Takt 4: Secondgeige, Takt 8: Bratsche und Violoncell) das melodische Leben.

Aber nun werden diese acht Takte nicht wie anfangs notengetreu, sondern mit einer animirenden Triller- und Octavenverzierung der leitenden Oberstimme wiederholt. Das Motiv der Primgeige:



wird zu



eine Metamorphose, welche auch bei der Reprise der nächsten achttaktigen (der Des dur-)Periode Platz greift. Nachdem hier Alles wie im ersten Theil auf dem B moll-Dreiklang *forte* abgeschlossen, zieht der Meister noch eine kleine Coda von zehn Takten heran, in welcher er die Motive — Alles *pianissimo* — in den Stimmen aufs Eigenthümlichste umstellt. Das Hauptmotiv (und zwar in der einfachen Urgestalt, wie im vorletzten Notenbeispiel citirt, also ohne den Triller) hat die tief dröhnende Viola, welche die Primgeige mit der früheren Figur der Secondvioline beantwortet, der Secondgeige selbst ist ein pikantes Pizzicato zugewiesen, nur das Staccato des Violoncells blieb der Hauptsache nach ziemlich unverändert . . . Takt 3 und 4 dieser Periode (man vgl. das erste diesem Scherzo gewidmete Notenbeispiel) werden — wie fragend — wiederholt (und zwar wörtlich, nur das Pizzicato der Secondgeige erhebt sich noch um eine Octave höher), da erinnert sich die Primvioline ihres Führeramtes und antwortet — zögernd, *ritardando* — mit dem Hauptmotiv auf die Frage der Viola. Wieder spannende, melodisch sprechende Pause und — a tempo, *forte* aller Stimmen, Motiv in der Primgeige: Das prächtige Stück ist aus.

Ich komme nun zu meinem Lieblingssatze in dem Quartett Op. 130: zu dem höchst merkwürdigen dritten Stück (Schumann würde es „Intermezzo“ überschrieben haben): Andante con moto in Des dur, welches durch seine echt humoristische Vereinigung gegensätzlicher Stimmungen (der heitersten und der sehnsüchtigsten!), wie durch den zarten luftigen und doch so meisterlich sicheren Bau gewiss unübertroffen in der Litteratur dasteht.

Das Stück beginnt wie mit tiefen Seufzern in B moll, man



erwartet einen Trauer- und Klagesatz, da hebt im 3. Takte, und zwar in der Viola (man wird zur deutlichen Einprägung der Figur hier gut thun, die Unterstimmen auf dem Clavier allein, mit beiden Händen zu spielen) ganz unvermuthet eine heitere, rhythmisch bestimmte Melodie an, von den staccirten Sechszehnteln des Violoncells markirt begleitet. Die Melodie wird von der Primgeige übernommen (2. Takt), dann erhebt sie sich in derselben Stimme um eine Octave, alternirt mit der zweiten Violine und

führt endlich, in staccirte Achtel ausgehend (hierdurch veredelt und erkräftigt, in der Harmonisirung echt Beethoven'sch) zu einem ersten Abschlusse auf Des dur.



(Es genügt zur Beleuchtung der Stelle vollständig, wenn wir hier nur die wunderschön geführten beiden Geigen citiren, die Viola schliesst sich — ohne die Imitation der Primgeige im 1. Takt des Beispiels — der zweiten Violine an, das Violoncell accompagnirt in staccirten Sechszehnteln wie anfangs.)

Die drei letzten Achtel werden wie ein Echo vom Violoncell pizzicato aufgenommen und durch weiteres Pizzicato: eine Stimme reizend der anderen folgend — nach As modulirt.

Die hier anknüpfende, stets cadenzirende Figur (über drei Takte verbreitet), das weiter — nach einem scheinbaren Abbruch auf Des — sofort wieder in As vom Violoncell *pp* intonirte, erst durch den Zutritt der Viola vollständige, neue Motiv,

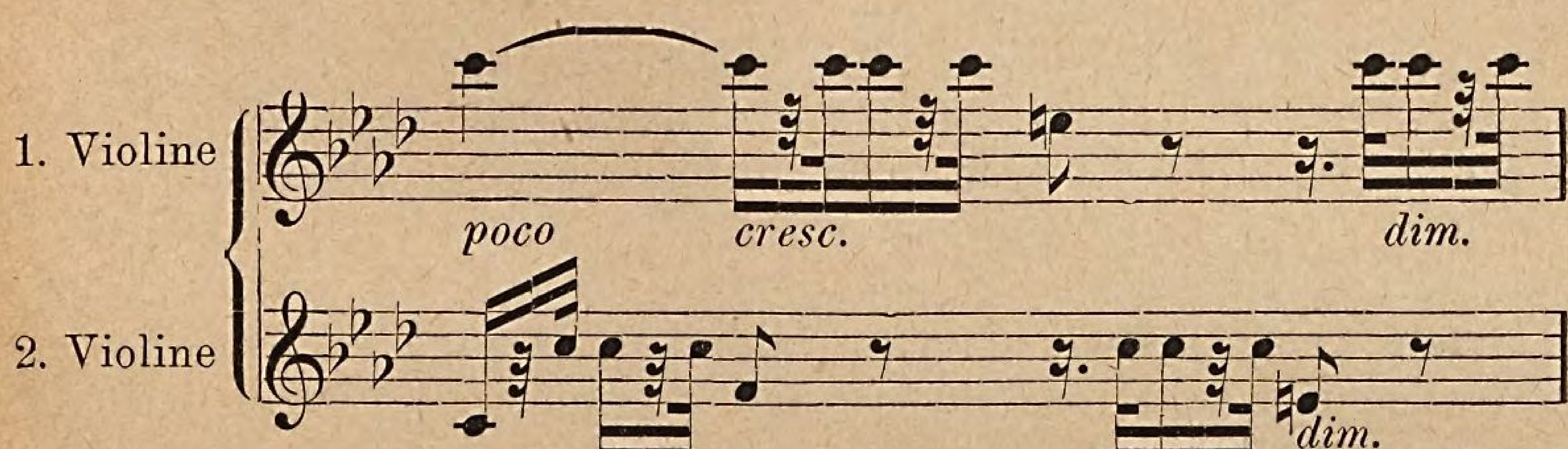


welches sogleich die Primgeige imitirt, während sich die Unterstimmen kurz abgerissene Zweiunddreissigstel zuwerfen, dann aber die Viola einen förmlichen Wirbel von Zweiunddreissigstel-Sex-

tolen ertönen lässt, das Violoncell dagegen auf die stereotypen staccirten Achtel des ersten Melodieschlusses zurückkommt: alles Dies ist tändelnd, scherzend, lieblich lockend und im Grunde nur eine lose angereihte Fortsetzung der heiteren Anfangsmelodie, die Stimmung verändert sich gar nicht, der Meister scheint einmal heute so recht zum liebenswürdigen Spassmachen aufgelegt. Ein humoristisch erschreckender jäher Abbruch auf dem C-Dreiklang — als Dominante von F — führt nun zu einer erst recht jocosen Figur,



welche in lebhaftester Bewegung von Stimme zu Stimme springt, dann aber ganz unvermuthet und nicht eben freundlich mit einem einzelnen unbegleiteten des der Primgeige (durch einen halben Takt auszuhalten) abbricht. — Man erwartet nun, dass jenes des die Brücke zur Rückkehr nach As dur bilden werde, anstatt dessen tritt, das des völlig ignorirend, die Hauptmelodie überraschend in C dur ein: reizender Kanon der Violinen, Wendung nach F dur und, während hier das Violoncell plastisch bestimmt das Thema übernimmt, hierzu in den beiden Geigen zauberische Locktöne,





welche dem bisher so spiegelklaren Tonsatz ein geheimnissvolles Colorit verleihen.

Nun entschiedene Wendung nach Asdur, festes Zusammenfassen aller Stimmen in zwei Takten und darnach — es ist hier wieder die Führung der beiden Geigen das Entscheidende, daher wir blos sie nachstehend wiedergeben —



mit „Cantabile“ bezeichnet, Intonation einer der süssesten, innigsten Melodien, die Beethoven je erfunden! Wir möchten bei dieser entzückenden Stelle, wie bei dem Eintritt des zweiten Hauptthemas im ersten Satze ausrufen: „Der Meister hat jetzt erst sein wahres Gesicht herausgekehrt!“ — Das bisherige Tändeln und Schäkern genügt ihm nicht mehr, es erwacht ein tiefes Sehnen in seiner Brust, und er findet hierfür melodischen Ausdruck, wie eben — er gekonnt.

Nicht trennen kann sich nun der Meister von der neu gewonnenen seelenvollen Cantilene, welche durch die beflügelten Vorschläge der Begleitungsstimme so sinnig und reizend an die frühere humoristische Stimmung anknüpft — er wendet sie (nach einem energischen Zwischentakt), und zwar noch immer in der Primgeige — mit fast verführerischem Liebreiz nach Desdur, lässt dazwischen die Instrumente flüstern und kosen, verlegt dann die Melodie in die Mittel-, dann in die Unterstimme, zuletzt wieder in die Primstimme, weiter in der Begleitung unwiderstehlich aufrauschende staccirte Zweiunddreissigstel-Gänge die Bewegung, den Ausdruck bis fast zu seligem Jubel steigern.

Da hält der Tonsatz mitten im schönsten Flusse auf ein Mal zögernd — wie fragend — inne, und wir sind wieder bei der Anfangsmelodie, welche aber jetzt durch die in allen Stimmen rhythmisch gesteigerte Begleitung (die Sechszehntelfigur des Violoncells — siehe 3. Takt des ersten Notenbeispiels — hat sich in



verwandelt) noch heiterer, lebensfroher erscheint, als früher. In den nächsten 28 Takten ist der Verlauf des Stückes symmetrisch der bereits geschilderten Entwickelung — im Sinne einer sehr frei umgebildeten Sonatenform —, natürlich mit den aus Letzterer sich ergebenden harmonischen und modulatorischen Veränderungen.

Zuletzt hat wieder die sehnsuchtsvolle, zärtliche Gesangsmelodie das Wort ergriffen und sich eindringlichst über alle Stimmen verbreitet; nicht mit der zögernden Frage von früher, sondern auf einem lang ausgehaltenen as-Triller der Primgeige stockt jetzt der Tonfluss. Da verbindet ein mit „non troppo presto“ bezeichneter Lauf — gleichsam der Ausdruck eines plötzlich gefassten kühnen Entschlusses — die Melodiebewegung des Gesangsthemas mit den cadenzirenden Takten der Hauptmelodie (vgl. zweites Notenbeispiel), deren letzte staccirte Achtel aber nicht auf dem Grundton abschliessen und das gegen die Dominante modulirende Pizzicato nachziehen, sondern jenes Pizzicato erscheint jetzt — die wunderbar geniale Coda des Satzes eröffnend — auf lauter verminderten Septimen, in chromatischer Folge.

sempre pp e stacc. in den Mittelstimmen




arco
p
più p
1.Viol.
2.Viol.
Viola
Vcll.



Die Figur  des Hauptthemas verdrängt (2. Takt des Beispiels) in der Primstimme die Achtel, die Stimmung wird drangvoll, heiss, überschwänglich (man beachte die Triolen der Mittelstimmen!), ein schneidender Wehlaut entreisst sich dem gepressten Herzen (Takt 3), doch gleich der nächste Takt bringt holde Beschwichtigung (einfachste harmonische Rucke vermitteln solchen Stimmungswechsel), neue Klage und neuer Trost, und nun — von Takt 6 an — ein Bitten, ein Flehen, ein Schmeicheln, überhaupt eine leidenschaftliche Zärtlichkeit der Tonsprache, welche in das liebereichste und liebebedürftigste aller Menschenherzen blicken lässt. Und dies nun Alles aus dem Hauptthema hervorgezaubert: wo ist dessen anfängliches harmlos-launiges Tonspiel hingekommen?!

Auf dem Puncte, sich förmlich aufzulösen in Inbrunst und Innigkeit, findet der Meister wieder festen Halt in jener Tonfigur,



welche schon früher — z. B. gleich vor Eintritt des süssen zweiten Hauptthemas — öfters vorkam und gleichsam das Element der Besonnenheit gegenüber der Gefühlsüberschwänglichkeit vertrat; die Primstimme setzt die Figur nun in vollen Sechszehnteln, im Charakter freier, melodischer Rede, jede Note sprechend, fort, bis auf einmal der Schluss der Figur im nächsten Takte ein ganz eigenes, geheimnissvolles leises Echo in Form einer unbegleiteten *pianissimo*-Figur der zweiten Geige weckt: welche neue Bilder

schweben der Phantasie des Meisters vor? Es gilt nur noch einen innigen Abschied von den geliebten Tongestalten, in welche er, nachdem er mit ihnen wie ein glückliches Kind gespielt, seine ganze Seele gelegt. Von Stimme zu Stimme fliegt — luftig und duftig — die neu gefundene Figur der Secondgeige (in der Umkehrung das Achtelmotiv des Hauptthemas in der Viola umspielend), dann vernehmen wir noch einmal die sprechenden Sechszehntel der Primstimme und — das zweite Hauptthema erklingt wieder, es musste, als die innigste melodische Inspiration des ganzen Tonstückes, hier an dessen Ausgange wiederkehren. Mit weichstem, wohligstem Ausdrucke schwebt die Synkope des Themas von Stufe zu Stufe in die Tiefe, während ihr die Achtelfigur mit den Vorschlägen (vgl. 6. Notenbeispiel aus diesem Andante) ein letztes Lebewohl! zuwinkt und sich auch die muthvollen Zweiunddreissigstelgänge der Unterstimmen endlich in der Ferne zu verlieren scheinen. Da — eine letzte und grösste Ueberraschung! — rauscht es in allen drei Unterstimmen, die Harmonie nach Ges dur wendend — in geisterhaft zitternden Zweiunddreissigstelnoten erst ganz leise, dann kräftiger, aber nicht bis zur vollen Tonstärke anschwellend, auf, während in der Primgeige der scalenartige Zweiunddreissigstelgang der früheren Takte adlergleich in die Lüfte steigt. Eine Art Wirbelwind hat hier das ganze Quartett erfasst, doch kaum erhoben, schweigt er auch, die Zweiunddreissigstel der Oberstimme erstarren zu Achteln, Alles stockt, spannende, lange zu haltende Pause und — es ertönt als Schlussaccord, von allen Stimmen kurz, aber *forte* arpeggirt, der Des dur-Dreiklang — mit unübertrefflich humoristischer Wirkung! Man glaubt hier den Meister zu sehen, wie er sich hell auflachend die Häude reibt und seine Hörer etwa so apostrophirt: Nun was sagt ihr dazu? Habe ich euch mit meinen herzzerreissenden Klagen und Bitten einmal recht aufs Eis geführt? Ist es nicht vernünftiger, sich über diese tolle Welt — und über uns selbst als einen Theil derselben — lustig zu machen, als sich in nutzlosen Lamentationen über des Daseins Jammer zu ergehen?! —

Mit demselben Rechte, wie der Beethoven-Biograph W. v. Lenz über das berühmte cis, die „Schreckens"-Note, im Finale der 8. Symphonie ein „ganzes Buch" schreiben wollte, könnte man über den Schlussaccord des dritten Satzes aus dem Quatuor Op. 130 eine psychologische Abhandlung schreiben.

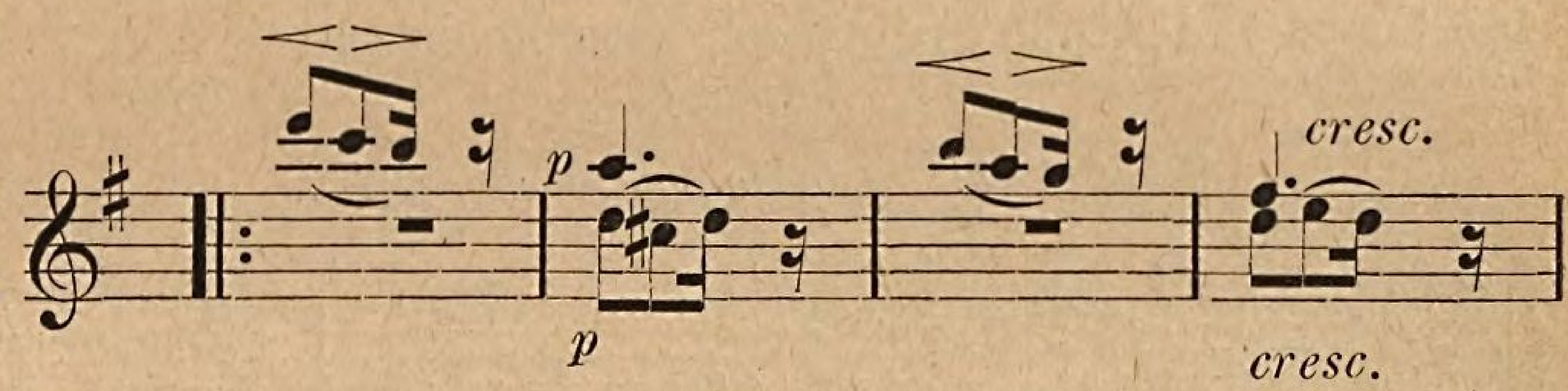
Durch den freien Ausdruck des Humors in den bisherigen Sätzen erfrischt, überlässt sich nun Beethoven in dem vierten Satze seines B dur-Quartetts Op. 130 ganz einer ungetrübten Heiterkeit, er schlägt hier

Alla danza tedesca — Allegro assai

unverfälscht den Ton der Volksweise, des deutschen Volkstanzes an. Bei der streng achttaktigen Gliederung, der Klarheit und Einfachheit der Motive, wie ihrer Entwickelung bedarf gerade dieser so anspruchslos liebenswürdige Satz durchaus keines Commentars. Aber — ex ungue leonem! — das tiefe und herzliche Gemüth des Meisters spricht auch aus diesen scheinbar so harmlosen, spielend leicht hingeworfenen Gebilden im Tanzrhythmus. Man beachte gleich zu Anfang des zweiten Theiles des Hauptsatzes (das Stück ist nach Art früherer Scherzi Beethoven's in einen Hauptsatz mit Trio gegliedert), welcher so

1. Violine


begann, die herzinnige melodische Weiterführung:

1. Violine
2. Violine


ferner in dem etwas scurrilen Wechselspiel (eines aus Vierteln und Achteln gebildeten Walzermotivs:

1. Violine


mit einer Sechszehntelfigur) des Trios, welches sich zu beinahe derber Landlust steigert, die sinnige Wendung nach Moll und von dieser aus den unvorbereiteten und darum wirklich überraschenden Wiedereintritt des Hauptsatzes, sodann in dieser dritten Abtheilung des Stückes die so sehr violingemässe, beflügelte Sechszehntelfigurirung des Hauptmotives in der Primstimme, endlich das gleich Vogelrufen im Walde lockende und antwortende Echospiel mit dem Thema unmittelbar vor dem Schlusse: das sind echt Beethoven'sche Züge.

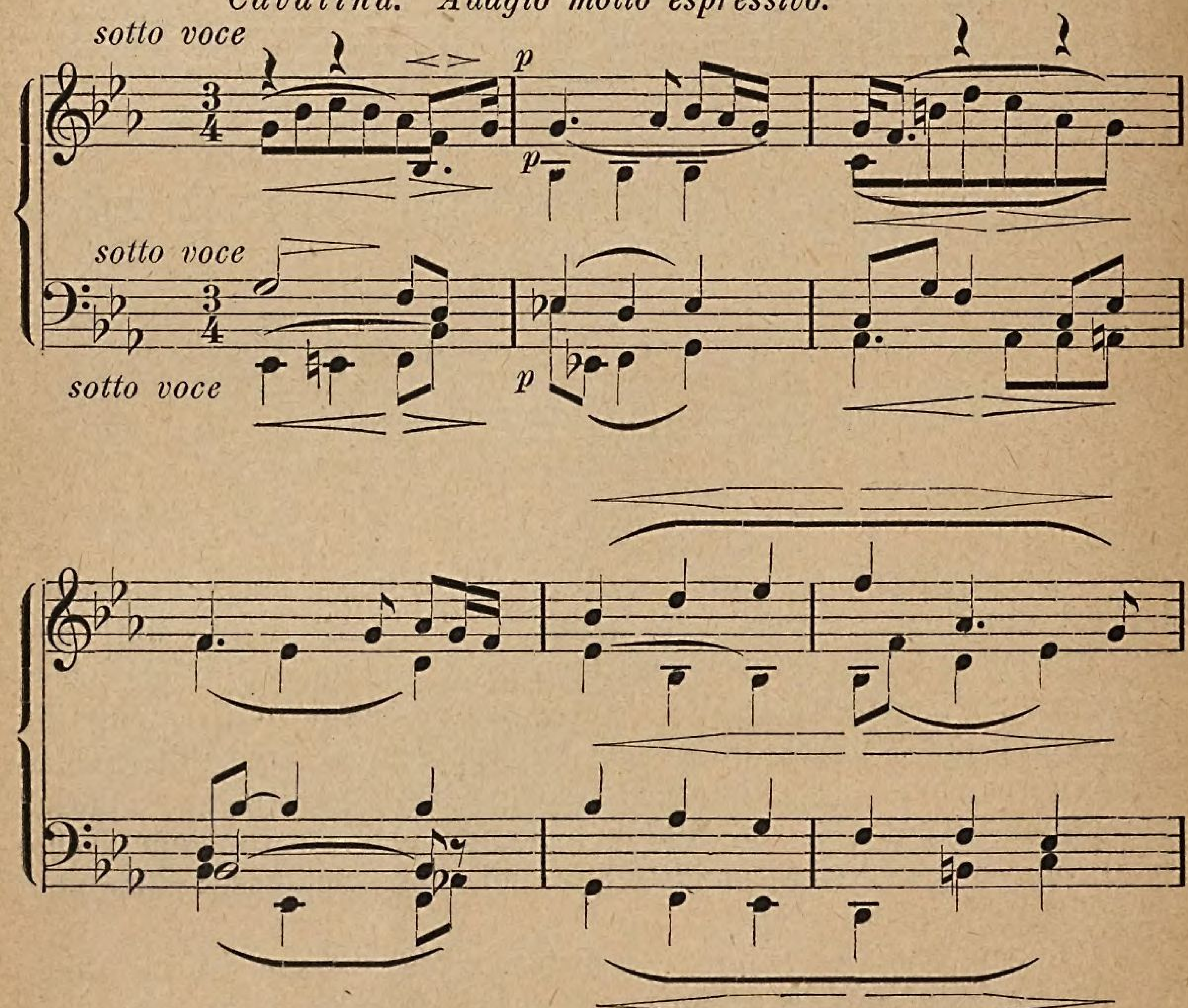
Aus der tiefsten Tiefe von Beethoven's grossem Herzen aber ist der nächste Satz geschöpft, Cavatina genannt, in Wahrheit

ein inbrünstiges Bittgebet — sei es an die Gottheit, sei es an das Schicksal gerichtet — um Frieden, um Glück. Eines jener unvergleichlichen spät-Beethoven'schen relativ kurzen Adagios, in welchen die erschütternde Kraft des Ausdrucks eine weite thematische Ausspinnung zehnfach ersetzt, ein Satz, der mit seinen 66 Takten unendlich mehr sagt, als mitunter die vielen Hunderte von Takten in Adagios selbst berühmter anderer Componisten.

Da im Grunde diese ganze Cavatina vom schüchternen Anfang bis zum leise verhallenden Schlussaccord eine einzige „unendliche Melodie“ ausmacht, in der es keine blos formellen Bindeglieder, keine sogenannten Gänge gibt, sondern A l l e s ausnahmslos als seelenvollst sprechender Gesang erscheint, ist es schwer, Notenbeispiele herauszugreifen, man müsste, um eine Vorstellung der Wirkung zu geben, eigentlich das ganze — übrigens selbst bei erstmaligem aufmerksamen Hören sehr leicht verständliche — Stück einfach abschreiben.

Doch mögen wenigstens die ersten Takte hier stehen, da schon aus ihnen der drangvolle, überschwänglich innige Charakter des Ganzen deutlich genug zu entnehmen ist.

Cavatina. Adagio molto espressivo.



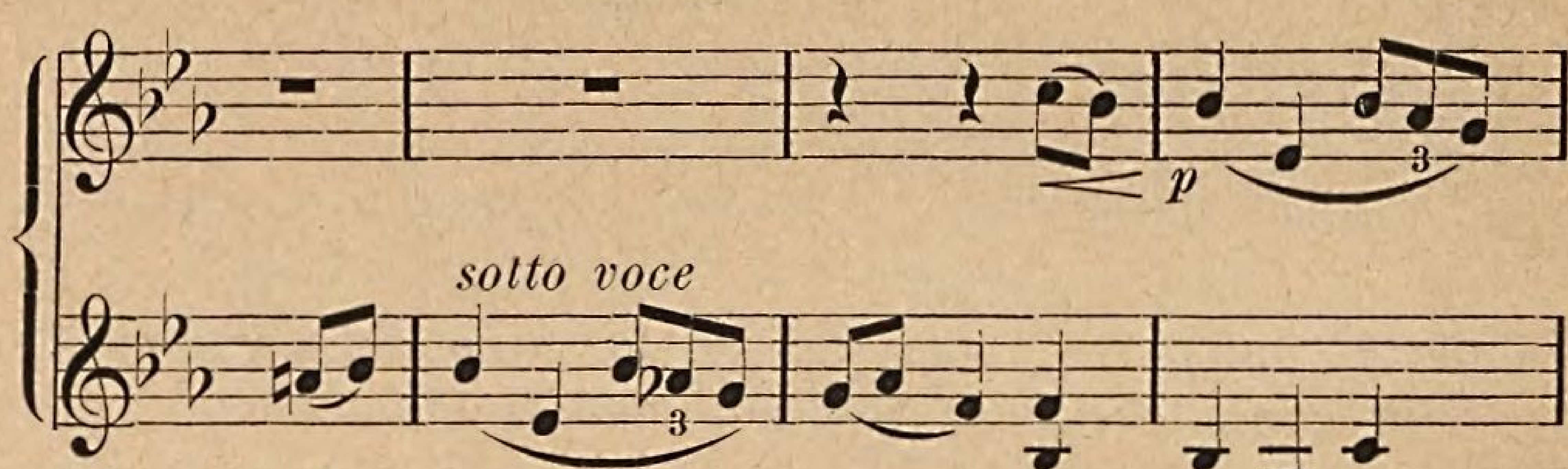


NB. Bei der Wiedergabe auf dem Clavier ist die erste Violinstimme besonders im ersten Takte möglichst hervorzuheben!

So einheitlich, wie dieser Gesang hier begonnen, strömt er Takt für Takt fort und wird in den nächsten — an die citirten — anschliessenden acht Takten durch die Wendung nach Moll tief ernst und schwermüthig, aus dem fünfmaligen Verweilen auf dem schlechten Taktheil in Takt 7—11 (vom letzten Takt des Notenbeispiels an gerechnet) tönt etwas Psalmistisches, wie: „Wo find ich Hilfe — wo? —" heraus. Trostbringend und doch zugleich wie eine vorwurfsvolle Frage „Warum?" klingt sodann drei Takte später die zweite Hauptmelodie des Satzes,

1. Violine

2. Violine





welche in den nächsten Takten drängender, ausdrucksvoller wiederholt wird.

Die merkwürdigste Partie der ganzen Cavatina bildet aber die (16 Takte nach dem letzt citirten zu denkende) in Cesdur

beginnende, dann nach As moll modulirende Episode von acht Takten, deren zweiten Beethoven in der Originalpartitur selbst mit „beklemmt“ überschrieb.

Wir geben auch hier, als das Bezeichnende, nur die beiden Violinstimmen.



Hier wird Beethoven's „absolute“ Musik geradezu zur wunderbarsten Gebärdensprache: das sind halb erstickte Thränen und Seufzer, das ist — man vergleiche besonders Takt [illegible] des Beispiels — ein convulsivisches Stöhnen und Schluchzen — in Tönen!!

Einmal muss sich ja das wirklich bis zum Zerspringen „beklemmte“ Herz irgendwo Luft machen, aber Beruhigung, Erlösung findet es erst in der wiederkehrenden, tief aufathmend einsetzenden, zuletzt sanft verlöschenden ersten Hauptmelodie.

Inmitten des wesentlich humoristisch gefärbten Quatuors Op. 130 erscheint diese Cavatina als eine ganz und gar subjective Elegie, eigentlich wie ein Fremdling.

Beethoven selbst hat gerade diesen Satz vor allem anderen in seiner letzten Vereinsamung Geschriebenen hochgehalten, ja denselben ohne Weiteres für die Krone seiner Kammermusik erklärt. Wir wissen es von dem Violinisten Carl Holz, der, als Mitglied des berühmten Schuppanzigh'schen Quartetts, in den letzten Jahren Beethoven's viel mit dem Meister verkehrte und dessen hochinteressante Mittheilungen eine kunstbegeisterte Dame (Frau Fanny Liezbauer, geb. v. Poesing in Ofen), nach ihr aber

Ludwig Nohl in seinem Buche „Beethoven, Liszt, Wagner“ gesammelt.

„Dass er die Cavatina im B dur-Quartett wirklich unter Thränen der Wehmuth componirt habe (im Sommer 1825 nämlich), dass noch nie seine eigene Musik auf ihn einen solchen Eindruck gemacht, und dass selbst das Zurückempfinden dieses Stückes ihm immer eine Thräne koste“ — also soll sich der arme kranke Meister zu dem gespannt aufhorchenden Quartettisten Holz wörtlich geäussert haben.

Und nun das Finale des B dur-Quartetts! Wie schon einmal erwähnt, war vom Meister als diesbezügliches Stück ursprünglich die grosse, später als Op. 133 selbständig herausgegebene Fuge („Tantôt libre, tantôt recherchée“) componirt. Dass er der seelenvollen Cavatina gerade jenen seinen complicirtesten, in den Maassen alles Bisherige weit hinter sich lassenden contrapunctischen Satz folgen liess, begreift sich psychologisch leicht: aus der zärtlich überschwänglichen, fast hoffnungslos hingegebenen und zerflossenen Stimmung, von welcher die Cavatina Zeugniss gibt, wollte er sich und seine Manneskraft — wie so oft! — wiederfinden in rüstigster, technisch-musikalischer Arbeit. —

Nun aber trat der Verleger mit der von seinem geschäftlichen Standpuncte wohlberechtigten Bitte um ein neues Finale heran — da ja das fugirte kein Quartettverein aufzuführen, kein Quartettpublicum aufzufassen im Stande wäre —, und Beethoven gab nach; obgleich eben in den misslichsten äusseren Verhältnissen: nämlich auf dem Gute seines ihm die letzte Lebenszeit durch Geiz und kleinliche Denkungsart verbitternden Bruders Johann: zu Gneixendorf bei Krems befindlich, kaum von schweren Leiden genesen und einer neuen, verhängnissvollen, letzten Erkrankung entgegengehend, schrieb der Meister in kürzester Frist das Finale des Quatuors Op. 130, wie wir es heute in den Concertsälen hören, er schüttelte den umfangreichen Satz in vollster Geistesfrische gleichsam aus den Aermeln.

Offenbar gewillt, möglichst in die Intentionen des Verlegers einzugehen, gab Beethoven dem neuen Finale von Haus aus die einfachste, populär verständlichste rhythmische Fassung: consequent ausgeprägte viertaktige Gliederung von Anfang bis zu Ende; in der Stimmung schloss er diesen sechsten Quartettsatz zunächst dem ersten und vorletzten seiner fünf Vorgänger an; wir haben ein regsames, heiteres Tonspiel vor uns, das sich mitunter bis zum Ausdruck übermüthiger Laune steigert, dabei ist Alles aus Einem Gusse, Beethoven hätte auch in seinen glücklichsten Jünglingstagen nicht mit mehr Lust und Liebe harmlos „spielen“ können, als er es hier am Spätabende seines Lebens factisch that.

Nach zwei Solotakten der Viola,



welche die durchgehende charakteristisch-guitarreartige Staccatobegleitung feststellen, intonirt die Primgeige — gleichfalls *pp*, daher wie im Tone heimlichen Gekichers — das scharf gezeichnete achttaktige, etwas capricciös quasi in C moll beginnende, in seiner zweiten Hälfte aber entschieden nach B dur gewendete Hauptthema:



Man wird gut thun, wegen späterer motivischer Ausführung die einzelnen Takte desselben mit Buchstaben (*a*—*e*) zu bezeichnen.

Behält man das Hauptthema fest im Ohr, so bedarf eigentlich das ganze umfangreiche Finale keines Commentars mehr, da es wesentlich über diesen einen Gedanken aufgebaut erscheint. Wir haben hier wieder ein Beispiel des in den letzten Werken Beethoven's so häufigen Beharrens bei einer und derselben musikalischen Idee.

An den letzten der oben citirten acht Takte unmittelbar anschliessend folgen acht adäquate weitere Takte, in denen die zweite Violine die Melodie und (ausser der Viola noch) die Primgeige die Begleitung übernimmt. Alle 16 Takte werden wiederholt, desgleichen die 12 nächsten Takte, welche das Thema nach Es dur, dann aber sofort wieder nach B moduliren.

Motiv *c*—*d* des Themas vermittelt den Uebergang zur weiteren, durchaus losen, spielend leichten Durchführung — 64 Takte bis zum Schluss des ersten Theiles, welcher einen in seinen einzelnen Noten scharf betonten absteigenden Gang auf derselben Harmonie kräftig aushallen lässt, wie dies Beethoven in seinen früheren Werken — wir erinnern u. A. an die 2. Sym-

phonie, die D dur-Sonate Op. 10 — so sehr liebt. Was sonst in dieser ersten bisherigen Durchführung melodisch oder rhythmisch auffällt, könnte Haydn zum Verfasser haben, so die Gegenüberstellung von Achtel- und Sechszehntelnoten (von Takt 4, S. 96 der Peters'schen Partitur-Ausgabe*) mit *dolce* bezeichnet — angefangen), so die beinahe kindlich erscheinenden Imitationen des Violoncells und der Primgeige



(S. 96 der Partitur, drei letzte Takte).

Aber Beethoven sollte nirgends in der Tonwelt geweilt haben, wo er nicht trotz Alledem und Alledem irgendwo Spuren seines mächtigen Genius hinterlassen hätte.

Finden wir dieselben schon auf S. 97 der Partitur in den aufrauschenden Sechszehnteln (mit dem charakteristischen des—c des Violoncells), welche den Schluss des ersten Theiles vorbereiten, und in diesem Schlusse selbst, so tritt des echten Beethoven Eigenthümlichkeit weit auffallender und überraschender im zweiten Theile hervor.

Dieser beginnt (im Motiv *a* des Hauptthemas das erste Achtel in Sechszehntel zerlegend, im Motiv *b* dagegen die Sechszehntel zu Achteln vergrössernd) mit einer Art Selbstgespräch der ersten Violine zögernd fragend: „Was nun?" Die Antwort darauf erscheint in der Form einer ganz neuen Melodie in As dur, deren ruhig edler Gesang zu der prononcirt rhythmischen Gestaltung des Hauptthemas im wohlthuendsten Gegensatz steht.

Zuerst intonirt die Viola (wir geben nur die beiden Unterstimmen)

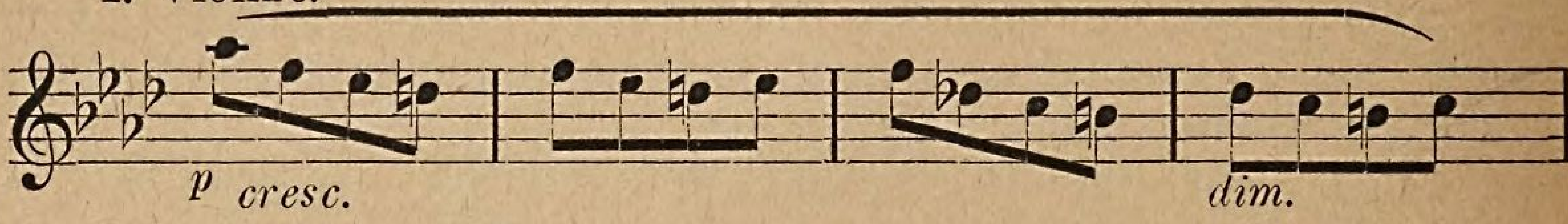


*) Der betreffende Partiturenband umfasst die Opuszahlen 95, 127, 130.



die genau über acht Takte verbreitete Melodie, welche sodann — vollsaftig unisono — von den beiden Geigen übernommen wird. Einmal im Zuge, reihen die Geigen — noch fort unisono — an die Gesangsmelodie (diese als Vordersatz betrachtet) eine Art Nachsatz, welcher als der Ausdruck süssen, wohligen Behagens noch eindringlicher wirkt.

1. Violine.





(2. Violine in den ersten sechs Takten eine Octave tiefer unisono, dann harmonisch ausfüllend; die Unterstimmen gleich anfangs harmonische Basis.)

Man glaubt, bei dieser charakteristischen Figurirung Schumann zu hören, wie denn überhaupt Schumann in rhythmischer, harmonischer und selbst melodischer Beziehung diesen von ihm über jede andere Musik erhobenen „letzten" Quartetten Beethoven's viel mehr verdankt, als Manche ahnen.

Nachdem nun auch die Unterstimmen den letztcitirten achttaktigen Melodienachsatz wieder unisono gesungen, vermittelt ein reizvolles imitatorisches Echospiel erst das Ausklingen der Gesangsmelodie, dann die Rückkehr zum Hauptsatze (S. 99 der Part.) — in F moll, dann in F dur —, und hier werden nun Motiv *b* und *c* des Hauptthemas einer gegensätzlichen, allmählich alle Stimmen zu mächtiger Ereiferung bringenden contrapunctischen Auseinandersetzung unterzogen, welche, auf dem Gipfel der Tonstärke und der rhythmischen Intensität angelangt, mit einem Mal die Polyphonie aufgibt, um der reinsten Homophonie, d. h. scharf

accentuirten staccirten unisonen *fortissimo*-Achteln — gleichsam aus der Figur der Gesangsmelodie hervorgebildet — Platz zu machen.

Wie sich diese unisonen Achtel (man sehe die sechs letzten Takte auf S. 100 und die zwölf ersten auf S. 101 der Partitur), nachdem sie zuerst den verminderten Septimenaccord von Gmoll umschrieben, in die Figur



eigensinnig einbohren und, als dieselbe schliesslich doch verlassen werden muss, zwischen Moll und Dur schwanken, bis — *pp* — mit der Dominante D (als „Guitarre“-Accompagnement des Anfangs) nach dem Hauptsatze in Gmoll modulirt wird: das Alles ist echtester Beethoven. Sobald von Gmoll aus rasch das ursprüngliche B dur des Hauptthemas erreicht worden, erscheint der Verlauf des Tonsatzes auf den nächsten Partiturseiten (S. 101 bis 106 bei Peters) ganz sonatenmässig analog der früheren Entwickelung (S. 94—99), nun aber folgt S. 106 die „Coda“, in welche Beethoven auch hier wieder die höchste Steigerung legt: es ist bei ihm — wie wohl nur bei sehr wenigen Meistern — eine hervorstechende Eigenthümlichkeit, dass sein Genius immer, wenn es an den Schluss eines Tonstückes geht, am allermächtigsten aufflammt.

Das reizende imitatorische Spiel, welches auf S. 98 und 99 der Partitur von der Gesangsmelodie zum Hauptthema zurückleitete, wird jetzt viel weiter getrieben und zieht endlich — wie lachend und schäkernd — selbst Motiv *a* des Hauptthemas in seine Kreise. Da aber wird — erst in den Mittel-, dann in allen vier Stimmen — das Motiv *a* durch rhythmische Umkehrung mit sich selbst in einen frappanten Gegensatz gebracht, und nun drängt das hierdurch gebildete Doppelmotiv heiss, leidenschaftlich, stets crescendirend aufwärts durch lauter chromatische Harmonien, aus welchen auf ein Mal — strahlend wie die helle Sonne — das ganze Hauptthema in Es dur durchbricht: wohl der grossartigste Moment des Finales (S. 106, 5. Syst., 1. Takt der Partitur); man möchte hier mit dem triumphirenden Meister aufjauchzen.

So hat das harmlos spielende, dabei echt quartettmässige Finalethema hier eine fast symphonische Kraft und Energie erlangt und es behauptet dieselben bis an den unmittelbaren Schluss

des Satzes. Wenn es auch auf S. 107 der Partitur noch allerlei humoristisches Gekose und Geflüster der Stimmen gibt (auf Grundlage neuer Combinationen der einzelnen motivischen Bestandtheile des Hauptthemas: ergötzlich z. B. das gleichsam prahlerische Pochen des Motives *c* im Violoncell), so beherrscht doch zuletzt Alles das in seiner Neugestaltung



heroisch, ja unwiderstehlich gewordene Doppelmotiv *a* des Hauptthemas.

Diese letzte Partiturseite des Quartetts Op. 130 müsste in verstärkter Besetzung, von einem vollen Streichorchester ausgeführt, grossartig wirken, wir denken hierbei unwillkürlich an gewisse, auch motivisch verwandte Stellen der fugirten Festouverture Op. 124. Hier, wie dort der Geist Beethoven'scher Energie, welcher unser Quartett nach jenem mächtigen Drängen des Doppelmotivs und darauf folgenden, aus demselben Motiv entwickelten, erst starken, dann wie in der Ferne sich verlierenden Sechszehntelgängen der Oberstimmen, denen entsprechend sich das leidenschaftliche Pochen der Unterstimmen endlich auch beruhigt — in kräftigst accordischer Zusammenfassung aller Stimmen vollbefriedigend ausklingen lässt.

Von Krankheit, von Ermattung keine Spur: und doch war es die Hand eines körperlich, wie geistig ins Mark des Lebens getroffenen todtkranken Unglücklichen, welche jene monumentalen B dur-Accorde in das Buch der Musikgeschichte eintrug.

Wir gelangen nun zu demjenigen Werke, welches von allen unparteiischen Sachverständigen, die es näher kennen, ziemlich einhellig als das musikalisch reichhaltigste und bedeutendste Streichquartett der Litteratur, als der stolze Gipfel der Kunstgattung erklärt wird, nämlich zu dem

Grossen Quatuor in Cismoll Op. 131,

welches Beethoven 1826, kurz nachdem er es vollendet, dem Feldmarschall-Lieutenant Freiherrn von Stutterheim widmete als Dank dafür, dass sich dieser Militär des Meisters ungerathenen Neffens annahm und ihn in seinem Regimente unterbrachte; im Druck erschien das Werk aber erst nach Beethoven's Tode im April 1827.*)

Die hervorragendsten charakteristischen Eigenthümlichkeiten der letzten Compositionen Beethoven's: die Neuheit, Freiheit und Vergeistigung der trotzdem plastisch-übersichtlich und streng logisch gebliebenen Form, das sprechende, bis in jeden einzelnen Takt, jede Note herab Beseelte des Inhaltes finden wir gerade im Cismoll-Quartett zur reinsten Blüthe entfaltet. Dabei ist wie in wenigen Streichquartetten die Durchführung einer bestimmten psychologischen Idee unverkennbar. Sie ist keine andere, als die Erhebung der schwergeprüften edlen Mannesseele aus der schwärzesten Nacht der tiefsten Melancholie zum befreienden Humor, zur sieghaften, des Schicksals feindliche Dämonen niederkämpfenden Thatkraft, zur inneren Versöhnung. Und — Arbeit, Arbeit im höchsten und edelsten Sinne ist es, die dieses Ziel erreichen lässt.

Das Cismoll-Quartett besteht aus fünf Sätzen, mit der dem Finale vorausgesetzten kurzen langsamen Einleitung hat es deren sechs.

Den ersten Satz: Adagio ma non troppo e molto espressivo (Alla breve, Cismoll) nennt Richard Wagner in seiner so tief gedachten Festschrift „Beethoven“: „Das vielleicht Schwermüthigste, was je in Tönen gesagt wurde“. Eine hoffnungslos, aber eben darum gefasst und resignirt an uns vorüberziehende inbrünstige Klage, wieder eine jener echtesten Beethoven'schen „unendlichen Melodien“, die man selbst hören oder in der Partitur sorgfältigst nachlesen muss, von der sich aber einzelne Mittelglieder schlechterdings nicht herausreissen lassen, ohne den in einem grossen Zuge pulsirenden Musikstrom zu unterbrechen und hiermit eine ganz falsche Vorstellung hervorzurufen. Technisch hat der Satz die Form eines Fugatos mit freien Zwischensätzen. Die Primgeige intonirt zuerst, ganz unbegleitet, das über vier Takte (mit Auftakt) verbreitete Thema — einen „Schmerzensgedanken“, wie er in der Instrumentalmusik nie ausdrucksvoller erfunden worden —

*) Die von Beethoven dem Quartette eigenhändig vorgesetzte humoristische Ueberschrift (der Schott'schen Partitur-Ausgabe als fac simile beigegeben) lautet wörtlich: „viertes Quartett, von den Neuesten, für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Zusammengestohlen aus Verschiedenem; Diesem und Jenem.“



dann folgen in normalen viertaktigen Zwischenräumen die zweite Violine, Viola, endlich das Violoncell, bis der Trauerzug ein allgemeiner, alle Stimmen gleichzeitig erfüllender wird.

Man kann das Thema, wenn man will, in zwei Motive, *a* und *b*, theilen, und hält man diese Sonderung fest, so wird man finden, dass das erste Motiv in diesem Satze gleichsam das Moment des heftigen, akuten Schmerzes vertritt, das andere Motiv aber jenes der Ergebung. Es ist, als wenn der Tondichter immer einen jähen, tiefen Stich in der Brust fühlte, sobald die dritte, die sforzato-Halbnote des Motivs *a* eintritt; wie resignirt, oft völlig religiös verklärt erscheint dagegen der stille, ruhige Gang der vier Viertel des zweiten Motives, besonders in der A dur-Episode (von Takt 69 der Partitur an), wo jene Viertel, zu gebundenen (imitatorisch nachschlagenden) Achteln erweitert, wie Figurationen eines Chorals klingen.

Uebrigens ist der Totalcharakter dieses wunderbaren Adagios überhaupt ein — wie schon angedeutet — ergebungsvoller; ein schwerer Druck lastet auf der Brust des Meisters und durch seine ergreifende Mittheilung auf Jener des Hörers, sodass sich die heftigeren Accente nur für Momente hervorwagen, ja oft schon in ihrer Aussprache selbst wesentlich gedämpft erscheinen. So wird z. B. das herb Einschneidende im Motiv *a* durch den einfachen Zug gemildert (oder auch ganz aufgehoben), dass die sforzato-Bezeichnung fortfällt (Takt 5 der A dur-Episode) oder die sforzato-Halbnote in Legato-Viertelnoten aufgelöst wird (Takt 21 bis 23 der Partitur).

Erst gegen den Schluss des Stückes bricht der Schmerz unverhüllt in unwiderstehlicher grossartiger Steigerung (man beachte den Gang der ersten Violine von Takt 97 an!) hervor und macht sich das gepresste Herz in erschütternd gewaltigem Aufschrei Luft, worauf der Satz mit einem tiefen, tiefen Athemzug „erlöst und erlösend“ endlich auf der Tonica Cis verhallt.

Wir können uns nicht versagen, hier die so wunderbar ausdrucksvollen zehn letzten Takte unverkürzt her zu setzen:



Man beachte das so furchtbar einschneidende Zusammenklingen des sforzato-d in der Primgeige mit dem sforz.-his des Violoncells (wie sich der Tondichter förmlich eingräbt in diesen Accord!!),

— ferner die so einfach geniale Combination der beiden Motive des Hauptthemas miteinander (das Halbnotenmotiv hierbei düster dominirend wie das unerbittliche Fatum selbst) und endlich die zum lang aushallenden Schlusse führende Accordenfolge. Mancher Hörer wird vielleicht bei den letzten melodischen Wendungen an die Einleitung von Schumann's D moll-Symphonie erinnert werden.

Der schwermüthige erste Satz des Cis moll-Quartetts schloss lange aushallend auf der Tonica: Cis — ein leiser (*pp*) Schritt um eine halbe Note*), und ein anderes Tonbild zieht herauf; die schwarze Nacht der Melancholie, als welche uns das Adagio entgegengetreten, beginnt sich zu erhellen, das von der Primgeige fein, aber bestimmt gezeichnete erste Hauptthema des — zweiten Satzes: Allegro molto vivace, D dur, 6/8,

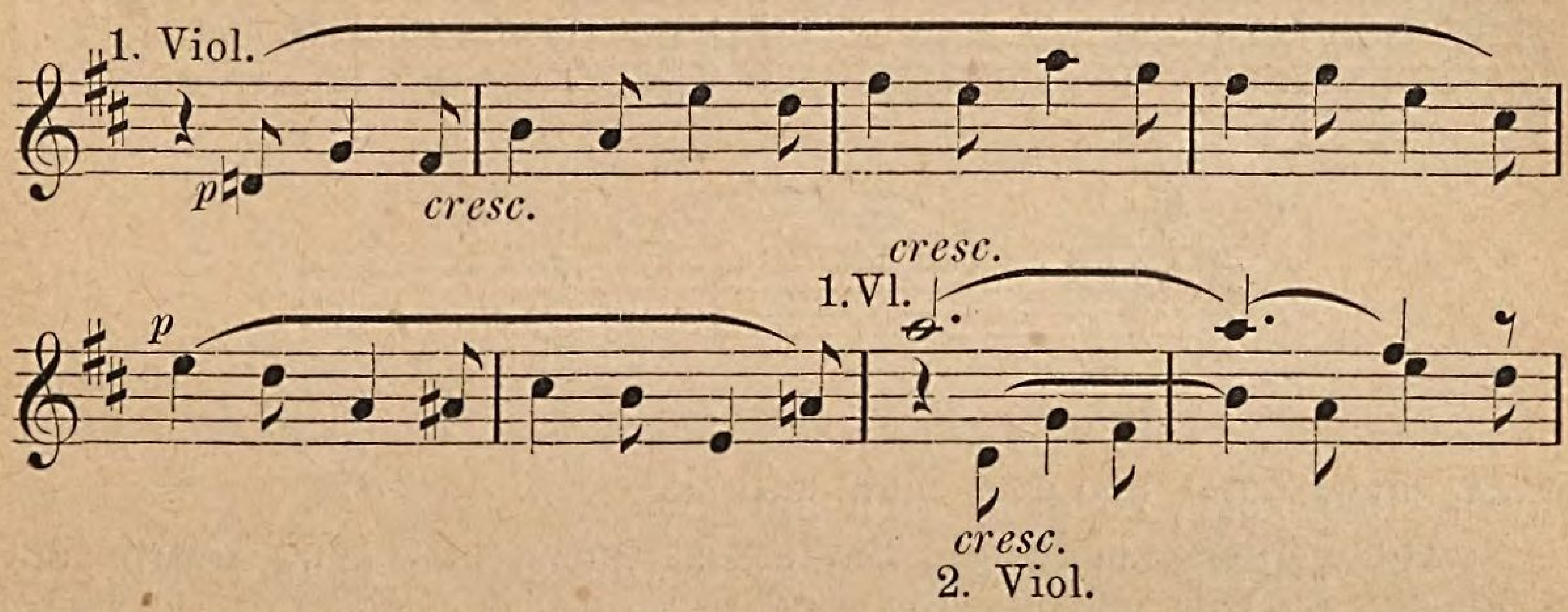


wirkt diesfalls wie eine lieblich-tröstende Erscheinung oder, wie R. Wagner sagt: gleich einer holden Erinnerung. Die Melodie wird im letzten Takt des Beispiels von der Viola übernommen, und die in den ersten acht Takten auf die einfachste harmonische Füllung (lauter ausgehaltene Grundnoten) beschränkt gewesene Begleitung belebt sich nun durch ein Wechselspiel von je drei correspondirenden Achteln in den Nebenstimmen immer mehr, auch die Tonstärke des Satzes schwillt an, Alles scheint nach dem leisen, verstohlenen, durch das Zögern im 7. Takt („un poco ritardando" oben im Beispiel!) so überaus charakteristischen Anfang sich zu ermuntern, förmlich aufzublühen.

*) Bemerkenswerth ist, dass hier am Anfang des zweiten Satzes sogar der charakteristische Octavensprung cis—cis der Primgeige und Viola aus den letzten Takten des Adagios in dem analogen Schritte d—d derselben Stimmen seine Fortsetzung oder Ergänzung findet: für die Spieler ein Hinweis, die beiden Sätze nur ja in Einem Zuge zu spielen, nicht etwa nach dem Adagio — wie dies so manchmal geschieht — eine, den Applaus haranguirende längere Pause eintreten zu lassen.

Im Gegensatze zu dem figurirten Cismoll-Adagio ist dieses D dur-Allegro wesentlich homophon. — Nur durch vier Takte blieb der Viola die von der Primgeige übernommene Melodieführung, dann stellt sich die Letztere neuerdings an die Spitze und bringt in klarer, kräftiger Steigerung die thematische Periode zu einem vorläufigen ersten befriedigenden Abschluss.

Dies jedoch nur, um gleich darauf (noch in der Grundtonart: D dur) einen melodischen Nachsatz (oder, wenn man will, eine zweite Hauptmelodie) zu intoniren, der sich schon



weit zuversichtlicher ausspricht. (Wie leicht und luftig schwebt diese Melodie auf und nieder, wie quillt jeder Ton so natürlich, und wie ist das Ganze geistige Sprache geworden. Alles so recht bezeichnend für die Compositionsweise des „letzten Beethoven"!) Wie der neue thematische Gang von der Secondgeige, dann auch von der Viola übernommen und der Impuls des Sechsachtelrhythmus ein fast unwiderstehlicher wird, mag man in der Partitur (Peters'sche Ausgabe S. 7) nachsehen, man wird aber dort auch finden, wie auf einmal — nachdem nach A dur modulirt worden — die freudig aufwärts drängende Bewegung stockt, sogar auf Moll — es ist, als hätte ein eisiger Schauer die eben noch so frühlingsfrisch aufkeimenden melodischen Blüthen gestreift — und das belebende Sechsachtelmotiv wird nun — unter den feierlich aushallenden Accorden der Oberstimmen — im Violoncell



zum Ausdruck banger Seufzer: die Stimmung des einleitenden Adagios scheint zurückkehren zu wollen. Da setzt — in E dur — das erste tröstende Hauptthema wieder ein, modulirt (sich steigernd und ausbreitend) nach A, und hier intonirt nun die Primgeige einen neuen Gedanken, der zwar genau die rhythmische Bildung (consequent: ) der zweiten Hauptmelodie aufweist, aber durch die gänzlich verschiedene Accentuirung





auch einen total anderen Sinn enthält.

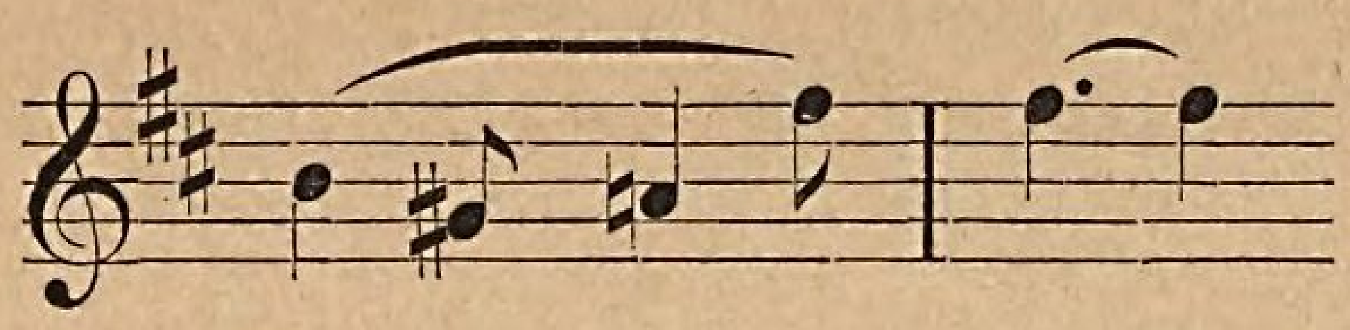
Die Physiognomie des Satzes ist durch das neue Motiv eine sehr trotzig-herausfordernde geworden, diese Stimmung erreicht ihre Culmination, wenn, an den letzten Takt des letzten Notenbeispiels anschliessend, sich die vier Quartettstimmen so stellen:





Da haben wir einmal ein prägnantes Beispiel jener Klanghärten, wie sie in den „letzten Quartetten“ manchem verweichlichten Dilettantenohre so bitter wehe thun, zugleich aber einen Moment echt Beethoven'schen Eigensinns, Beethoven'scher Urkraft: der Meister hat im Geiste den schroffen Zusammenklang des d — fis mit a — g, e — g mit a — fis, d — fis mit a — e etc. sehr gut gehört, sich aber in diesem, eiserner thematischer Consequenz entsprungenen „harmonischen Widerstreit“ durchgehender Noten so wohl gefühlt, dass er ihm unmittelbar das reichste melodische Leben entspriessen lässt. Man sehe (Seite 8, System 2 u. 3 der Partitur), wie die Stimmen jetzt fast scherzhaft drängen und fliegen, aber freilich zuletzt — durch eine bedeutsame Mollwendung der Primgeige — bedenkenvoll innehalten.

Nun — neuer Eintritt des tröstenden Hauptthemas (in der Viola, sodann von den beiden Geigen fortgesetzt), Entwickelung analog der früheren, wobei aber dem Meister plötzlich einfällt, einen anfangs nur zur Ueberleitung benutzten Takt (den 16. vom Beginne des Allegros an)



zum motivischen Mittelpunct einer ganz eigenthümlichen, heiter beginnenden, sich aber alsbald schmerzlich trübenden melodischen Episode zu machen. Wie unwillkürlich reiht sich — aber weiter ausgeführt, als früher — jene thematische Periode feierlich aushaltender Halb- und Viertelnoten in Moll an, die in stillem, gleichsam resignirtem Schritt zu den bangen Seufzern des Violoncells (man vergl. viertletztes Notenbeispiel) führten und auch wieder führen. Der geheimnissvolle Ruf der Secundenfigur dringt jetzt aus dem Violoncell selbst bis in die Region der zweiten Geige — von dem durch fünf Takte ausgehaltenen cis der ersten Violine, mit welchem sich die anderen Stimmen zu einer wunderbar weiten Harmonie zusammenschliessen, geisterhaft überschattet.

Auch im weiteren Verlauf des Satzes wechseln die Stimmungen frei, spontan, der unmittelbaren Empfindung des Tondichters zum sprechendsten Ausdruck dienend, wie bisher: dem milden, tröstenden Zuspruch folgt muthvolles Aufraffen, eigensinniges Trotzen, aber auch wieder müdes Erliegen; hart vor dem Schlusse scheint das aufsteigende (d. h. in der ersten Hälfte vorkommende) Motiv des zweiten Hauptthemas, unisono über alle Stimmen verbreitet, eine Alles überfluthende, erobernde Gewalt zu erlangen, — aber auch dieser letzte grossartige Ansturm bleibt problematisch, erreicht kein

greifbares Endziel. — Der Satz bricht vielmehr, nachdem er den Gipfel der Tonstärke erreicht und sich hierbei (S. 11 der Partitur — oben) eigenthümlich nach D moll gewendet, wie in einzelnen, immer schwächeren Zuckungen auf der Dominante zusammen, um endlich auf dem unvollständigen, nur gedachten Schlussdreiklang (die beiden Geigen und die Unterstimmen d—fis: a fehlt) ganz zu ersterben.

In diesem Augenblick verkündigen uns aber auch schon energisch intonirte H moll-Harmonien (Dreiklang — Septimenaccord), dass in unserem Quartett eine neue bedeutsame Wendung sich vorbereite. — In der That ist der dritte Satz des unsterblichen Tongedichtes oder vielmehr dieses Satzes kurze Einleitung angebrochen und mit ihm die psychologisch-ästhetische Katharsis des Ganzen.

Dieser dritte Satz ist ein Andante ma non troppo (A dur) mit Introduction: Allegro moderato — H moll (bezeichnet: Fis moll).

„Es ist, als ob (mit dem überleitenden kurzen Allegro moderato) der Meister, seiner Kunst bewusst, sich zu seiner Zauberarbeit zurecht setzte; die wiederbelebte Kraft dieses ihm eigenen Zaubers übt er nun (Andante, $^2/_4$) an dem Festbannen einer anmuthsvollen Gestalt, um an ihr, dem seligen Zeugnisse innigster Unschuld, in stets neuer, unerhörter Veränderung durch die Strahlenbrechungen des ewigen Lichtes, welches er darauf fallen lässt, sich rastlos zu entzücken.“ — Man kann in kürzester Kürze nicht schöner, nicht sinniger und treffender den Totaleindruck der Variationen-Wunder, die wir jetzt — soweit es der menschlichen Sprache erreichbar — zu schildern haben, bezeichnen, als es mit oben citirten Worten durch Richard Wagner in seiner Festschrift über Beethoven (Gesammelte Schriften und Dichtungen, 9. Band, S. 118) geschehen ist.

Ja wohl — eine Zauberarbeit, eine stets neue unerhörte Veränderung, eine unerschöpfliche Strahlenbrechung des ewigen Lichtes, an dem der göttliche Meister und wir uns mit ihm rastlos entzücken!!

Spannend und für den Stil des „letzten Beethoven“ höchst bezeichnend ist schon die durchaus recitativisch gedachte Einleitung (man nehme hier die Partitur zur Hand, Peters'sche Ausgabe, S. 11): ergreifend der Moment, wenn zwischen dem 6. und 7. Takt Adagio eintritt, von H moll durch Fis moll nach E dur modulirt wird und nun die Primgeige auf der Septime von E sich in einer beflügelten Cadenz von Zweiunddreissigstelnoten (mit „più vivace“ überschrieben) ausbreitet: Beethoven's Seele hoch über allem irdischen Getriebe im reinen Geistesäther schwebend! —

Jene ideale Vergeistigung, Beseelung des rein Technischen, der Passage, Cadenz — ein Moment, in welchem Beethoven und

speciell der „letzte Beethoven“ einzig ist — zeigt sich nirgends deutlicher, als eben hier, sowie in zahlreichen anderen Stellen des Cis moll-Quartetts, die wir noch zu betrachten haben.

Nun aber beginnt das:

Andante ma non troppo e molto cantabile.



Dieser unschuldsüsse, keusche, in seiner einfachen motivischen, wie langathmigen periodischen Gliederung gleich himmlische Instrumentalgesang, über welchem Beethoven — ihn mit seinen ganzen 32 Takten als „Thema“ nehmend — einen Variationenpalast errichtet, wie uns ein gleich wunderbarer bisher nur im Es dur-Quartett Op. 127 begegnet ist.

Aber ein charakteristischer Unterschied offenbart sich doch in den beiden in ihrer Art gleich unübertrefflichen Tonsätzen. Im Adagio des Es dur - Quartetts dient die Variationenform dem Tondichter nur zur immer ausdrucksvolleren und eindringlicheren Ausprägung der im Wesentlichen gleichbleibenden, andachtsvoll-verklärten Stimmung, an musikalische Ausgestaltung des Themas, an Erfindung neuer Figurationen um ihrer selbst willen denkt der Meister nicht, da dieses ganze Adagio für ihn nur ein Act des unmittelbarsten, individuellsten Seelenergusses ist.

In den Variationen des Cis moll-Quartetts aber überlässt sich Beethoven völlig seiner unerschöpflichen, gerade in diesem Spät-

abende seines Lebens reicher, denn je gewährenden Phantasie, auf Schritt und Tritt findet er neue überraschende musikalische Wendungen, die ihrerseits wieder den Anstoss zu neuen wunderbaren Combinationen geben, und dabei strömt Alles in ununterbrochenem Flusse gleich einer genialsten Improvisation.

Man könnte sagen: vom psychologischen oder besser biographischen Standpuncte wirken die Variationen des Es dur-Quatuors als ein tiefster Einblick in das innerste Heiligthum der Gefühlswelt Beethoven's noch ergreifender, bei Weitem musikalisch reicher aber erscheinen die Variationen des Cis moll-Quartetts, sie wirken auf den, der die volle Aufmerksamkeit und Aufnahmsfähigkeit mitbringt, auch keine Note dieses tönenden Wunderbaues zu verlieren, im höchsten Grade begeisternd!

Indem wir nun den Variationen des Cis moll-Quartetts näher treten, bitten wir die Leser, vor Allem noch einmal das Thema — aus der Partitur S. 12 sich den lebendigen Eindruck der Aufführung vergegenwärtigend — in Betracht zu ziehen, besonders aber dessen zweite Hälfte, wo immer am Schlusse der (je achttaktigen) melodischen Periode die Oberstimme in einer Cadenz



ausgeht, deren sprechende Innigkeit — congenial von dem Bogen eines wahrhaft seelenvollen Geigers erfasst — schon manchen (wenn auch sonst keineswegs weich-sensiblen) Hörer des Quatuors Op. 131 zu Thränen gerührt hat.

Die erste Variation (im Tempo des Themas) beginnt als harmloses Wechselspiel des in Accent und Rhythmus alterirten Grundmotivs mit einer echt Beethoven'schen chromatischen Sechszehntelfigur:



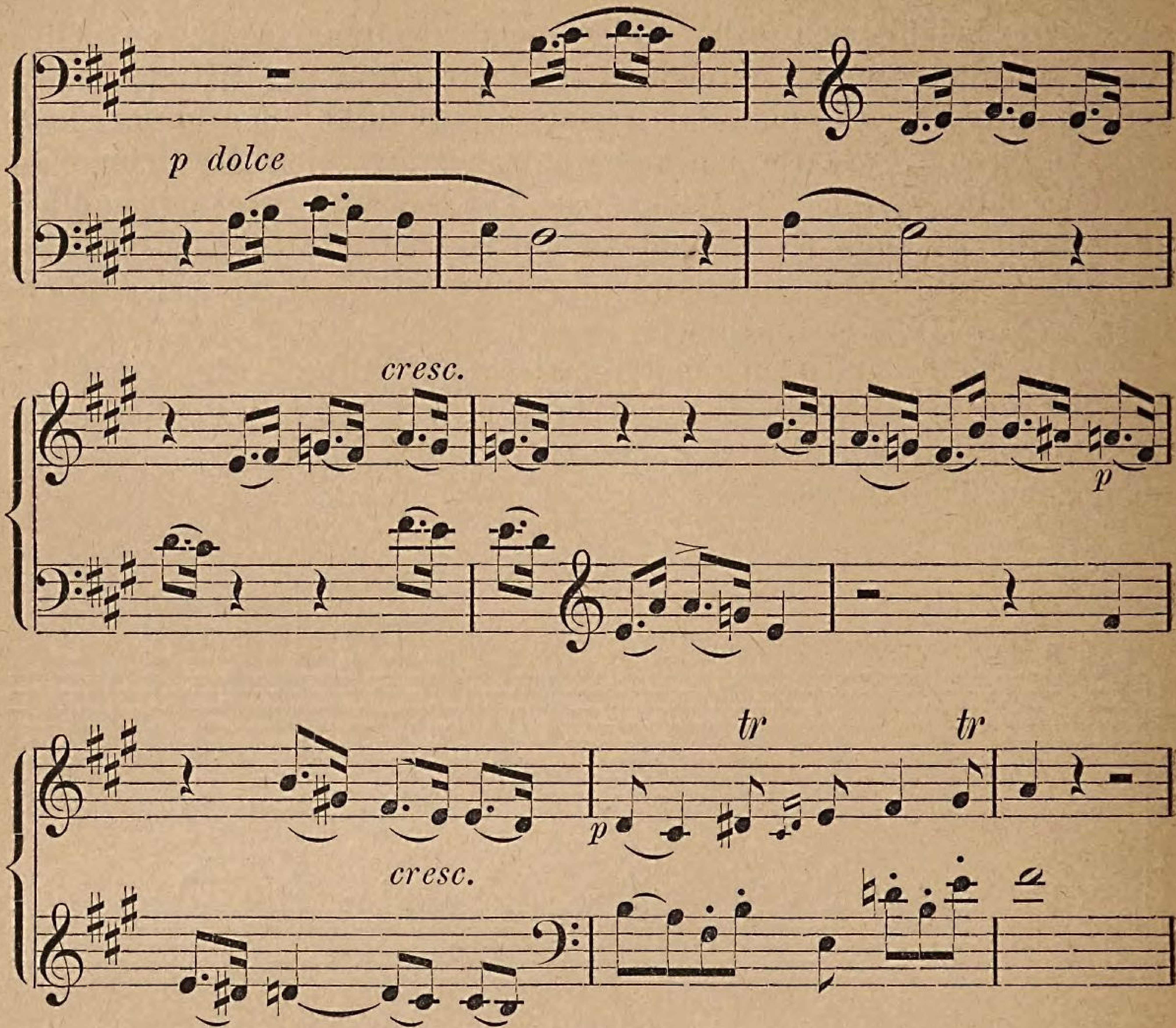
aber wie belebt sich schon hier vom zweiten Theile an Alles (man verfolge die nun gefundene markirte Figur der Mittelstimmen vom Takt 7, S. 13, der Partitur an!), wie blüht der ganze Tonsatz völlig auf, wie „weich und wohlig" wiegt sich die Primgeige in dem mit *p dolce* bezeichneten Takte, und wie ist endlich zuletzt die anfangs so schüchtern zurückhaltende rhythmische Bewegung — in Zweiunddreissigstel aufgelöst — zum Alles überfluthenden Strome geworden!

Ungemein erfrischt und erfrischend klingt die zweite Variation (Più mosso, $^4/_4$), deren energisch vorwärts dringender Charakter sich schon in den ersten, obgleich noch ganz leise genommenen Takten feststellt.



Die kurz angeschlagenen, gleichen Achtel ziehen sich durch die ganze Variation (man denkt dabei, wie in der verwandten zweiten Variation aus Op. 127, an „Ariel's Lufttrommel" in Shakespeare's „Sturm"), während sich die melodische Achtelfigur — die anderen Stimmen bald da, bald dort reizend umspielend — immer mehr ausbreitet: der Tonsatz in stetem Crescendo, nicht nur der Tonstärke, sondern auch der Stimmung, die endlich — wenn alle vier Instrumente in gewaltigem, an jenes des zweiten Satzes anklingendem Unisono die Achtelfigur ergreifen und stürmisch emporführen, um sich aber gleich darauf in nacheinander jäh aufzuckenden Blitzen zu verlieren und wieder anzudringen — entschieden heroisch geworden.

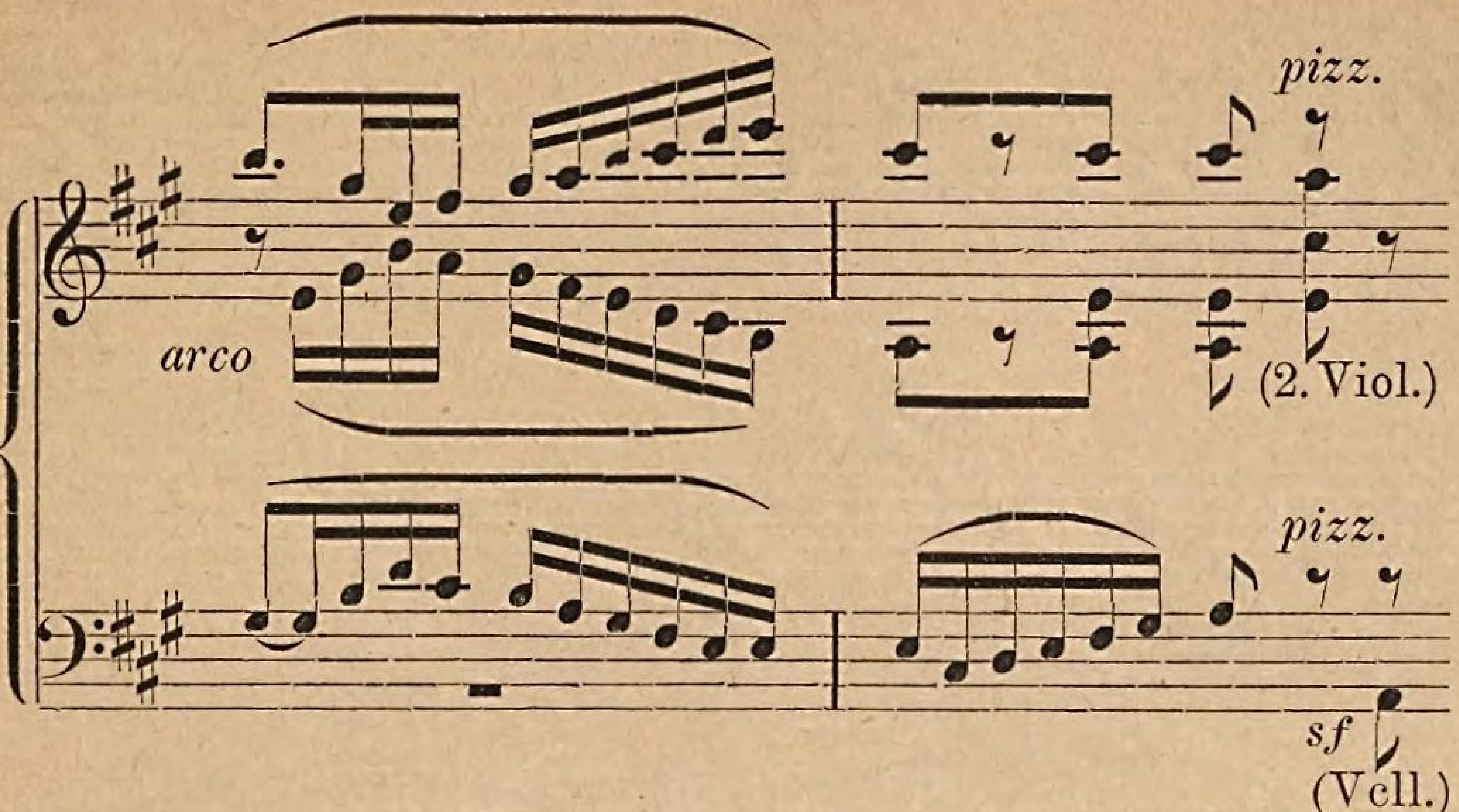
In entschiedenem Gegensatz zu der soeben vernommenen, so wunderbar belebenden zweiten Variation steht die dritte: Andante moderato e lusinghiero, $^4/_4$ (der für den Vortrag so wichtige Beisatz: e lusinghiero, d. i. schmeichelnd, fehlt in einzelnen Clavierauszügen): — das ist Alles so leise, so heimlich, in kanonischen Imitationen nehmen sich die Stimmen die nur geflüsterten „Schmeichelworte" von den Lippen, zuerst Violoncell und Viola,



dann die beiden Geigen, die charakteristische Trillerfigur des vorletzt citirten Taktes ist es, welche die höchst eigenthümliche (wieder consequent streng kanonische), vom grossen Publicum der Quartettaufführungen nie recht begriffene, anscheinend humoristisch gemeinte Durchführung des zweiten Theiles dieser Variation ausschliesslich vermittelt.

Die nächste Variation ist ein Adagio im Sechsachteltakt, der Anfang äusserst wunderlich:





Die auffallende Hochlage aller Stimmen (das Violoncell bis in die Discantregion hinaufgetrieben — im Beispiel als dritte Stimme zu lesen —, die Viola eine Octave höher zu denken), das jähe Abreissen des aus den Sechszehnteln der Primgeige, später aller drei Oberstimmen so saftvoll quellenden melodischen Flusses durch den fast erschreckenden Pizzicatoaccord der zweiten Violine, dem gleich darauf — wie ein bekräftigender Paukenschlag — ein Sforzato-Pizzicato des Violoncells — diesmal in seiner natürlichen Tieflage — folgt.

Das Alles kommt, man weiss nicht wie und warum? und man begreift bei solchen Ausbrüchen einer subjectivsten Laune das oft von den Zeitgenossen Beethoven's ausgesprochene (von ihnen sicherlich auch auf die kanonische Durchführung der letzten Variation angewendete) Witzwort, „dass der grosse Meister heute eben wieder seinen — Raptus habe“.

Indess wie schön wandelt sich die in dieser Adagio-Variation anfänglich herrschende, sich etwas schrullenhaft in unvermittelten Gegensätzen bewegende Stimmung später zu einer rein menschlich versöhnenden um! Und zwar bilden ganz einfach die vier ersten Noten der Primstimme im dritten Takte des letztcitirten Beispiels den motivischen Kern der nachstehenden

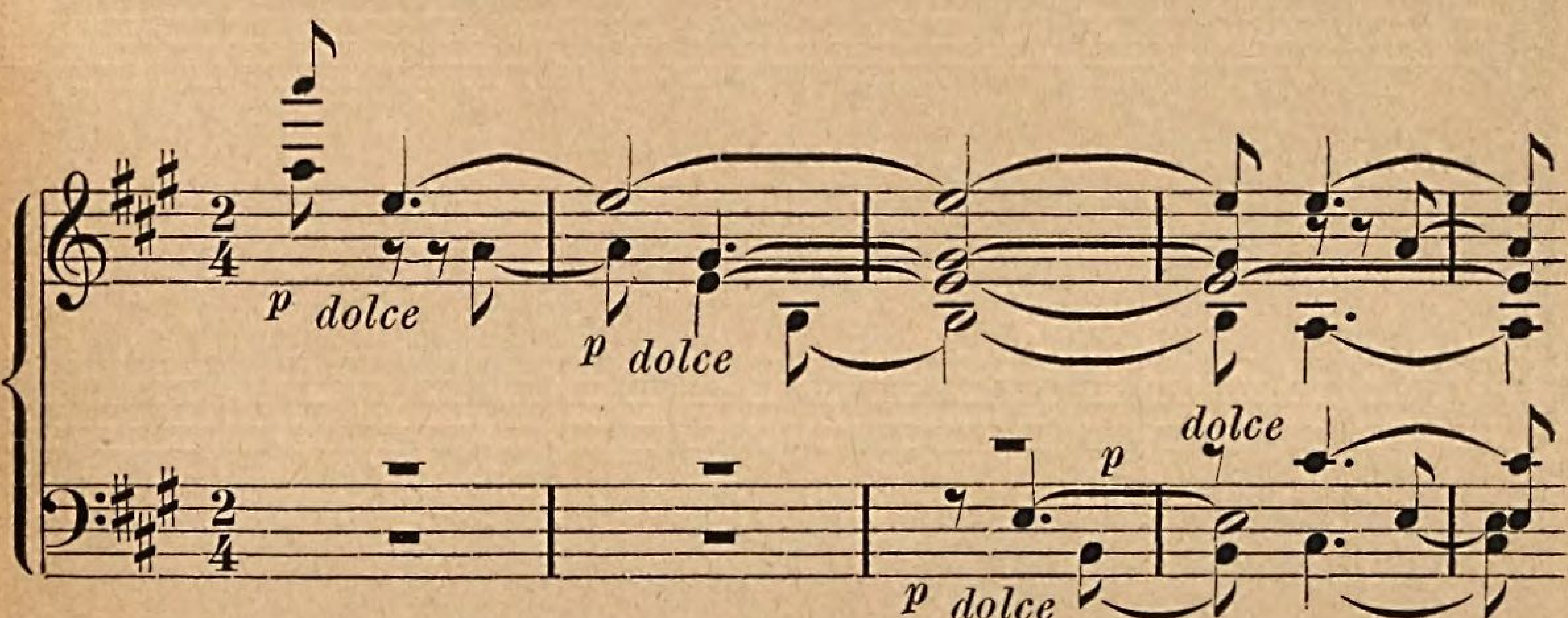



p
p
p
p
cresc.
cresc.
p
p
p
p

wunderbar innigen und zugleich quartettmässigen Entwickelung: ein feinstes, aber einheitlichstes Stimmengewebe, wie es nur die Hand des grössten Meisters zu construiren verstand. (Für Leser der Partitur wollen wir nur gleich bemerken, dass wir behufs leichterer und wirksamerer Uebertragung aufs Clavier in den Takten 5 incl. 8 die Secondgeige eine Octave höher, in Takt 6 und 7 aber die Viola — in Takt 6 auch das der Letzteren übergeordnete Violoncell — um eine Octave tiefer geschrieben haben, als die Stimmen wirklich erklingen.)

Wie beseelt dies Alles ist, wie namentlich der Tonsatz vom Takt 5 an — bei der grossartigen Gegenbewegung der gehaltenen melodischen Phrase der Ober- und des fluthenden Sechszehntel-Accompagnements der Unterstimmen — fast dramatisch heiss aufsiedet — davon bekommt man freilich nimmermehr durch das, wenn auch sorgfältigste Clavierarrangement, sondern erst durch eine gelungene Aufführung im Original den richtigen Eindruck.

So reich bewegt und melodisirt die vierte Variation gewesen, so ruhig und scheinbar melodielos stellt sich die anschliessende fünfte (Allegretto, $^2/_4$) dar. Alles beruht hier auf feierlicher Klangwirkung, eine ununterbrochene Reihe geheimnissvoller Vorhalte senkt sich von Stimme zu Stimme nebelgleich über das nur



mehr wie eine Ahnung in seinen harmonischen Grundlinien erkennbare Thema. Zwar wagt sich zu Anfang des zweiten Theiles die Melodie in der Primgeige mit einer Lieblingstonfolge des „letzten Beethoven“ (u. A. auch in der A dur-Sonate Op. 101 vorkommend)



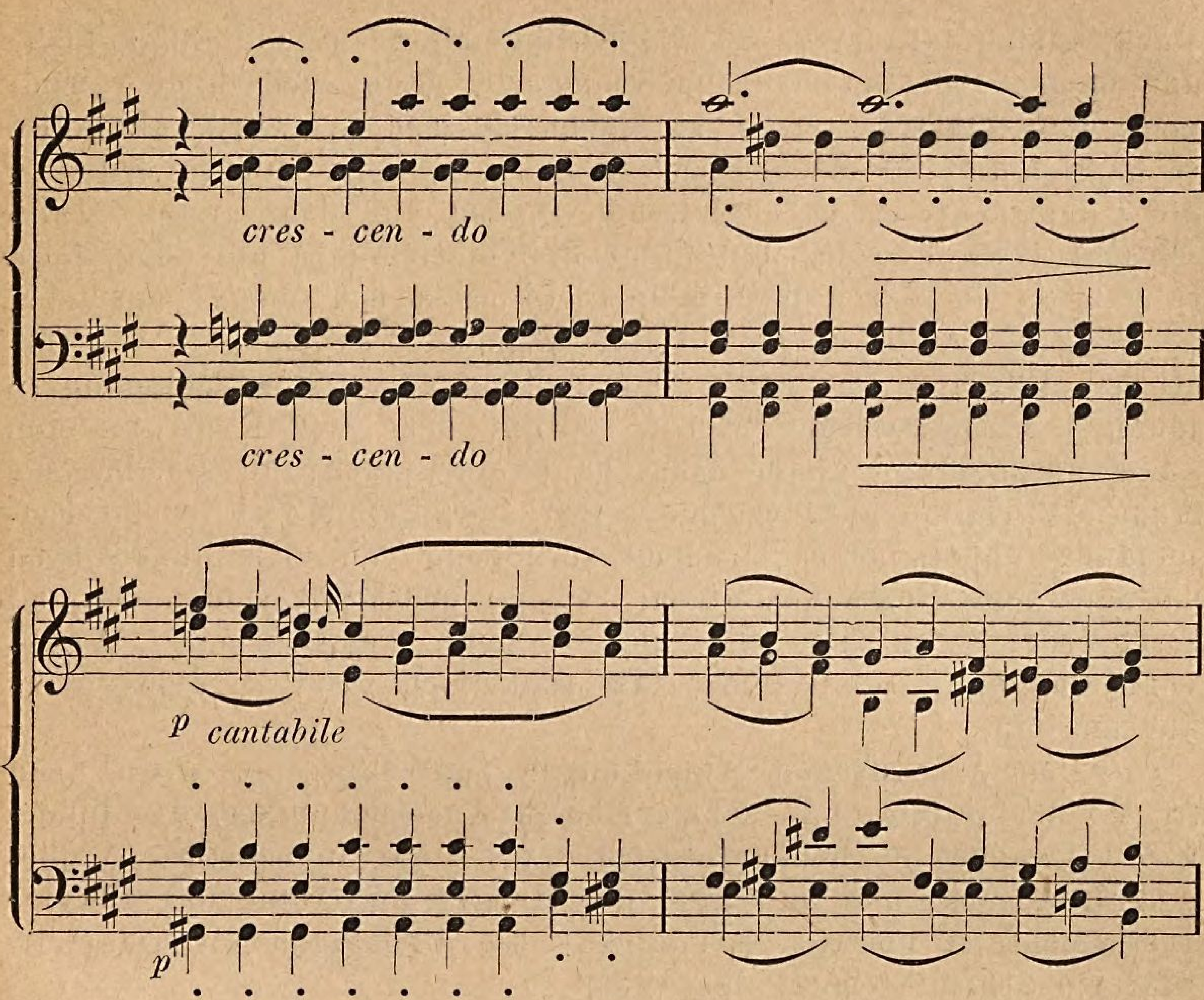
schüchtern hervor, um aber gleich wieder in den ruhigen, gebundenen Harmonien zu verschwinden; das ganze Colorit dieser Variation ist ein höchst eigenartiges, man könnte sagen: kirchliches; Heine's bekanntes „Klangbildertalent" würde hier vielleicht eine Orgel oder einen von einer gläubigen Menge im Gotteshause in der Abenddämmerung gesungenen Choral herausgehört haben.

Die religiöse Contemplation der fünften Variation wird zum inbrünstigsten Bittgebete in der Variation No. 6 (Adagio ma non troppo e semplice, $^9/_4$), mit welcher überhaupt erst die wunderbarsten Stimmungssteigerungen und Offenbarungen dieses unsterblichen Quartettsatzes recht beginnen.

Es gibt in der gesammten musikalischen Litteratur nichts Ausdrucksvolleres und darum auch nichts Ergreifenderes, als diese $^9/_4$-Variation des Cis moll-Quartetts. Schon der Anfang







zwingt den verstehenden Hörer im Geiste — auf die Knie, denn so wie hier (man beachte das übermächtige Anschwellen in Takt 5 und 6, sowie das selige Niedergleiten von Takt 7 an) konnte selbst der grösste Tondichter nur in einer Weihestunde innerster Erleuchtung zu uns oder vielmehr: zu seinem persönlichen Gott sprechen.

Und nun der Verlauf der Variation! Beethoven hätte über selben mit Goethe sagen können: „Ich habe da Viel hinein geheimnisst". Schon die erste — um eine Octave in die Höhe verlegte — Reprise des wunderbaren Gesanges (S. 19 der Peters'schen Partitur) erhält durch die seltsame Figur des Violoncells



etwas Mystisches, schillert wie in gebrochenem Licht, — fast beängstigend spukhaft aber wird der Tonsatz, wenn sich nun, von Takt 17 der $^9/_4$-Variation an, nach Analogie mit dem Thema den zweiten Theil eröffnend, die in scheinbar willkürlicher Weise hier

stark, gleich darauf *pianissimo* erklingende Sechszehntelfigur mehr und mehr verbreitet, erst im Violoncell, dann auch in der Primgeige und dabei so fremd, so eigenartig modulirt wird, als sollte es nach B dur — nach H moll gehen und doch immer wieder in die Haupttonart A zurückleitend. Wenn auf dem ersten *forte*-Einschlag jener Sechszehntelfigur die Oberstimmen nur ganz leise (gleichsam vor einem flatternden Phantom zurückbebend) einsetzen, denkt man unwillkürlich an Rob. Schumann's reizendes Clavierstück: „Fürchten machen", aber freilich fasst dies Schumann in launigst humoristischer Weise, es gilt eben nur Kindern eine ganz unschuldige kleine Gänsehaut einzujagen, in Beethoven's Adagio-Variation aber werden selbst muthigste Männer eine Empfindung unheimlichen Grauens vergebens von sich abzuwehren suchen, denn Beethoven nimmt es sehr ernst mit seinen Gespenstern (oder wenn man will, sie — seine musikalischen „Wahnvorstellungen" — mit ihm), fast realistisch greifbar dringen sie auf uns ein.

Allen dämonischen Ablenkungen zum Trotz — wenn auch (S. 20 der Partitur) in schmerzlichen Ausweichungen, wie innerlich verwundet — behauptet sich der heilige, inbrünstige Weihe- und Bittgesang, und nun lässt der Meister hintereinander die vier Instrumente förmlich sprechen: die Primgeige als Quartettführerin ergreift zuerst das Wort,



ihr folgen die Viola, das Violoncell, endlich die zweite Violine, worauf die Primgeige dieses hochdramatische Gespräch (für welches wohl freilich nie der richtige Text aufzufinden und das formell als eine Art „Coda" der sechsten Variation aufzufassen) mit einem lang ausgehaltenen Triller schliesst. Die Unterstimmen schweben an dieser Stelle (S. 20, letzter Takt, und S. 21 der Partitur) in einem gleichsam arpeggirten Accord auf, immer leiser und leiser; während der Triller der Primgeige auf cis, dann c fortgeht, somit nach A moll und F dur (als Unterdominante von C) modulirt wird, scheint der Tonsatz ganz zu ersterben, da tritt auf einmal

in C dur höchst unerwartet das Variationenthema in der Originalgestalt ein, aber nicht zart, sehnsuchtsvoll wie anfangs, sondern rascher, fröhlich, im Tanzschritt (Allegretto, C dur), trotz der Vortragsbezeichnung: *piano*, *dolce*, fast ländlich-derb, aber diese momentan burleske Stimmung behauptet sich nicht, vielmehr wird das Motiv, welches in der Primgeige sechs Mal so:



aber stets durch die Unterstimmen anders harmonisirt erscheint, durch die plötzlich beschleunigte Bewegung (sempre più allegro) zum Ausdruck leidenschaftlichen Drängens, die kleine Secunde f — e zur grossen fis — e und diese zum Triller, und nun ist das Ziel erreicht, sind alle trüben und peinlichen Vorstellungen gewichen, so wird dann — im wiederkehrenden A dur — die herrliche Melodie des Variationenthemas, vollsaftig aus der zweiten Violine und Viola hervorquellend, von den jauchzenden Trillern der Primgeige umspielt, von Harfenklängen des Violoncells getragen zum rauschenden Jubelgesang, die geistige Befreiung des Meisters, seinen Triumph über die finsteren Mächte feiernd.

Zwar trübt sich noch einmal der Blick, d. h. der verweilende nach Moll führende Triller der Primgeige kehrt wieder und mit ihm das eigenthümliche Aufschweben der Unterstimmen (diese aber jetzt nicht wieder in ganzen Vierteln, sondern also noch weit mehr harfenähnlich — in Sechszehnteltriolen und Alles crescendirend), auch das so seltsam populäre Allegretto tanzt noch einmal neckend herein — nunmehr in F dur — und das stürmische Drängen auf denselben Noten wiederholt sich gleichfalls noch einmal: nun bleibt aber nur mehr Raum für das edelste, innigste Abschiedswort; die mit „Cantabile“ überschriebene, in eine grosse, nicht unschwierig auszuführende Solopassage ausmündende Figur der Primgeige ist wieder ganz recitativisch gedacht, nur mit schwerem Herzen trennt sich der Meister von der holden Tongestalt, die ihn so lange entzückt, die ihn in das Heiligthum der Gottheit, aber auch an nächtige Untiefen und endlich zu Sieg und Triumph geführt.

Wie hier die so unendlich innige Schlussphrase des Themas noch einmal aus ganzer Seele zu uns spricht, dann aber ferne und ferner entschwebt, nur mehr in ihren Umrissen sichtbar und sich endlich buchstäblich in Atome auflösend — — das ist wieder einer jener Momente in Beethoven's letzter Kammermusik, die Einem ewig unvergesslich im Innern nachhallen, hat man auch nur einmal ihren ganzen Zauber empfunden.

Die Phrasirung, die Declamation jeder einzelnen Note (man beachte z. B. nur die Mollwendung im vorletzten Takt!) sind hier in der Coda dieser Variationen von einer Zartheit und zugleich einer geistigen Intensität, für welche eben nur wieder echtes Beethoven'sches der letzten Periode die geeignete Parallele bietet.

Und aus diesen anfangs nur auf unerhörtes figurales Ausführen angelegten Variationen ist schliesslich doch wieder das ergreifendste, dramatisch bewegteste Seelengemälde geworden! — nachdem in Beethoven's wahren Geistesoffenbarungen sich stets der Musiker und der Dichter die Hand reichen, konnte es wohl nicht anders sein.

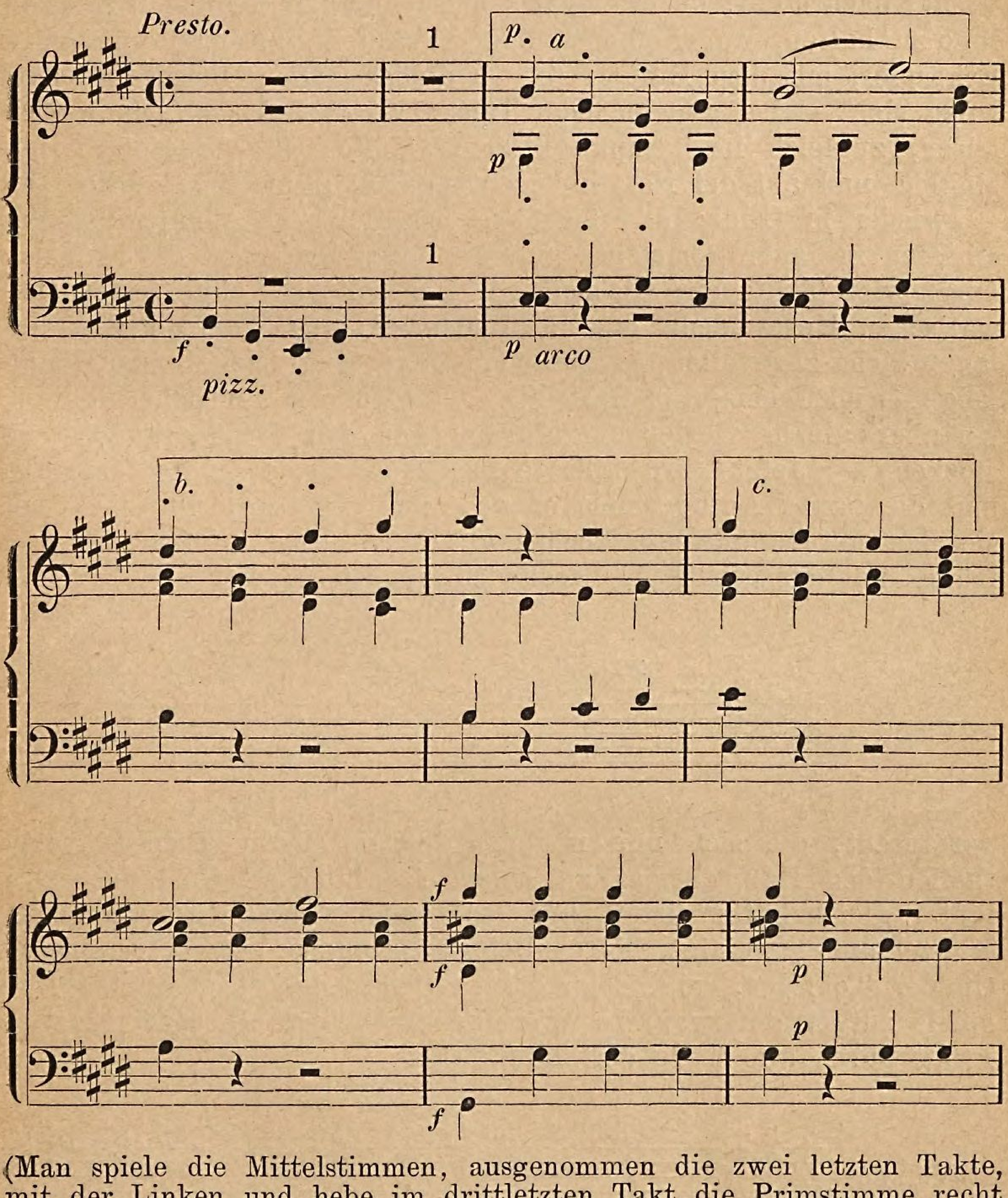
Obwohl ebensowenig, wie die bezüglichen zweiten Sätze der Quatuors Op. 130 und 135 besonders mit „Scherzo" bezeichnet, ist doch das nun zu betrachtende Presto (Alla breve, E dur) mit jenen eben genannten Stücken unter die genialsten Scherzi einzureihen, die Beethoven je geschrieben. Was unmittelbar zündende Wirkung auch auf die grössere Masse anbelangt, so steht das Scherzo des Cis moll-Quartetts im Verein mit dem B moll-Presto des vorigen Quatuors sicher in Beethoven's letzter Kammermusik obenan; von einem Ensemble wie etwa den Florentinern aufgeführt, sind diese beiden Sätze ihrem Schicksale, wiederholt werden zu müssen, schwerlich je entgangen.

Sinnig und schön bezeichnet Richard Wagner die geistige Stellung des Scherzos im Cis moll-Quartett zu dem unmittelbar vorhergehenden, so unerschöpflichen Variationensatze: „Wir glauben nun den tief aus sich Beglückten den unsäglich erheiterten Blick auf die Aussenwelt richten zu sehen; da steht sie wieder vor ihm wie in der Pastoralsymphonie; Alles wird ihm von seinem inneren Glück beleuchtet; es ist, als lausche er den eigenen Tönen der Erscheinungen, die luftig und wiederum derb, im rhythmischen Tanze sich vor ihm bewegen."

In der That herrscht eine „unsägliche Heiterkeit" in diesem Stück, die sich mitunter bis zur tollen Laune steigert. Und wie überaus einfach ist dabei Alles gebildet, die Gesammtform (Hauptsatz — Alternativ — Beides wiederholt, dann nochmals Hauptsatz mit Coda) die übersichtlich klarste, ein ununterbrochener musikalischer Fluss (oder vielmehr unwiderstehlicher Zug!), die Melodie so leicht fasslich und populär, dass sie ein Kind nachsingen könnte; der Meister hat einmal wieder — mit Schumann zu sprechen — „die Motive auf der Gasse gefunden", aber was macht er aus ihnen?! — „er gestaltet sie zum hohen Weltenspruche!" — Uebrigens weiss Beethoven in diesem Scherzo den vier kleinen Instrumenten humoristische Effecte abzuzwingen, die der, welcher das Cis moll-Quartett nicht im Original gehört, nach

dem besten Clavierauszug gar nicht ahnt. Bald ist es ein Staccato oder Pizzicato (von Letzterem macht der Meister in diesem Scherzo besonders reichlich und genial Gebrauch), bald die Verzögerung, bald das kühne Vorwärtsstürmen des Rhythmus, hier eine einzelne angeschlagene Note, ein jäher melodischer Abbruch, dort ein unerwarteter Wechsel der Tonstärke, der Modulation oder auch die seltsamste Verschränkung der Motive, wie der Instrumente überhaupt, was — man kann nicht anders sagen — geradezu zwerchfellerschütternd wirkt.

Gleich zu Anfang



(Man spiele die Mittelstimmen, ausgenommen die zwei letzten Takte, mit der Linken und hebe im drittletzten Takt die Primstimme recht hervor!)

poltert der erste Takt des Hauptthemas im Violoncell kopfüber herein, spannende Pause: dann erst ergreift die Primgeige die achttaktige Hauptmelodie, überaus spasshaft namentlich durch das schäkernde Accompagnement der Mittelstimmen und den durch kein Crescendo vorbereiteten, daher fast erschreckenden Eintritt des *forte* auf dem Dominantaccord von Cis moll im vorletzten Takt des Beispiels.

Die ganze achttaktige Periode kehrt eine Octave höher wieder, und nun geht die Melodie (aber nur in ihren zwei ersten Takten, die wir als Motiv *a* bezeichnen wollen) nach Cis moll, dann gleich wieder nach E dur, um hier auf einmal auf der Septime h zögernd inne zu halten, wobei eine Stimme die andere, im eigenthümlichen Echospiel, mit dem Haltruf fis — h ablöst. Die Echorufe wiederholen sich — bei abnehmender Tonstärke — in E moll, dann noch leiser, zugleich im Tempo bis zum „Molto poco Adagio“ herabsinkend und auf der Note h bedeutungsvoll zwei Mal anklopfend — wieder in E dur: das lockt so heimlich und süss wie Elfenstimmen in lauer Sommernacht. Nun verschwimmen die Stimmen durch vier Takte auf Gis moll *pp*, gar seltsam, ohne festen thematischen Kern (denn das im Violoncell ergriffene Motiv *a* gelangt nicht zur vollen Aussprache), dann ringt sich in der Primgeige — noch immer in Gis moll — das Motiv *a* deutlicher heraus, um aber gleich wieder unerklärlich auf dem Dominantaccord zu stocken. — Jetzt wird aber entschieden wieder E dur ergriffen und die ganze Anfangsmelodie steht neuerlich da, nur aber hat sie das herausfordernde Pochen auf dem Cis moll-Septaccord von früher mit der gleichsam beschwichtigenden Figur

1. Violine 

vertauscht, die sich nun mit den übrigen motivischen Bestandtheilen des Hauptthemas zu einem schalkhaften Geplauder von lauter gleichrhythmisirten, aber bald gebundenen, bald staccirten Viertelnoten vereinigt, bis endlich die Primgeige das Viertelmotiv (in der Tonfolge, wie es im dritten Takte des eben citirten Beispiels aufgetreten war) in wahrhaft übermächtiger Steigerung durch alle Töne der E dur-Scala

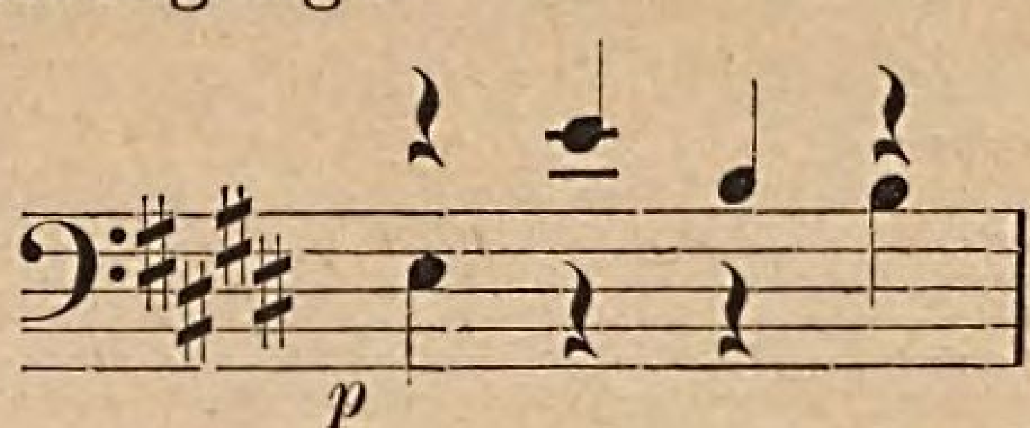
1. Violine 

von e — e aufwärts treibt, auf dem erreichten Gipfel des Jubels oder der Begeisterung aber sofort wieder — *piano* — nach Cismoll zur Reprise des zweiten Theiles modulirt und, sobald auch diese geschehen, durch die rasch nach einander von allen Stimmen absteigend, und zwar gleichfalls *piano* angeschlagenen Noten e — h unmittelbar in das Alternativ führt.

Hier — im Alternativ — ist nun Beethoven offenbar eine Erinnerung aus längst verschwundenen Tagen aufgetaucht. Das Thema



(2. Violine unisono mit der Primgeige, eine Octave tiefer, Viola und Violoncell führen durch alle acht Takte des Beispiels die gleiche luftige Begleitungsfigur



aus, die man auf dem Clavier besser eine Octave tiefer nehmen wird) ist im Grunde kein anderes, als die in dem bereits 1800 herausgegebenen, wahrscheinlich aber noch im vorigen Jahrhundert componirten G dur-Quartett Op. 18 (1. Satz) vorkommende Melodie



Aber freilich ist der schelmisch das Rococo parodirende Charakter, welchen das Thema im G dur-Quartett hatte, und bei welchem die Zeitgenossen unwillkürlich an „ceremoniöse Verbeugungen" dachten und darum das ganze Quatuor das „Complimentir-Quartett" nannten, nach 26 Jahren ein wesentlich anderer geworden. Im Cis moll-Quartett hat die Melodie grossen Zug, eine gewisse grandiose Popularität gewonnen, wie sie Beethoven vor allen anderen Tondichtern eigen: es klingt das Alles — namentlich durch das eigensinnig-monotone, luftige, man möchte sagen: dämonische Ac-

compagnement gehoben — so „weit hinaus", wie das stimmungsverwandte Scherzo-Alternativ der neunten Symphonie, an das man unwillkürlich denkt.

Die Melodie wird nach dem oben citirten Eingangsbeispiele nochmals von beiden Geigen gesungen, jetzt aber von den Unterstimmen schon voller accompagnirt (d. h. Jede von diesen hat für sich schon die ganze Begleitungsfigur, sodass sie nun unisono spielen, während sich früher Beide zu je Einer Figur [s. oben!] vereinigten), dann wird das Thema den Unterstimmen anvertraut, aber nicht sogleich, sondern von acht hochcharakteristischen Zwischentakten unterbrochen, in welchen die Melodie ganz schweigt, dagegen die — ursprüngliche — Begleitungsfigur *pp* von Stimme zu Stimme fliegt: ein köstliches Necken und Haschen von eminent humoristischer Wirkung.

Weich und mild wird die Stimmung bei der Wendung nach A dur, namentlich durch die Metamorphose des Hauptthemas,



welches den jauchzenden Quartensprung im vierten Takte durch gehaltene Halbnoten ersetzt.

Wenn endlich — in dieser A dur-Episode — die eben genannten Halbnoten die Viertel ganz verdrängen und die Melodieführung allein übernehmen, während die Viertel dafür in den Mittelstimmen um so muthwilliger hin und her springen (mit den seltsamsten musikalischen Gesten, sogar überraschenden Mollwendungen — S. 25 der Part.), da empfängt man ungefähr den Eindruck, als wenn würdig-ernste Stimmen (Primgeige und Violoncell: als etwa Mama und Papa) der vorlauten Jugend vergeblich Mässigung predigten . . . Doch nicht lange überlässt sich Beethoven solch lehrhafter Stimmung; als wollte er zeigen, dass er diese nur ironisch gemeint, stürzt er sich nun selber „ganz aufgeknöpft"*) in den tollen Reigen, treibt mit dem spontan neu gefundenen Motiv

*) Beethoven's Lieblingswort über sich selber, wenn er einmal ausnahmsweise heiterer Laune war.



förmliche Kinderpossen — eine wahre Hetzjagd! — unter den Stimmen (S. 26, System 1 der Part.), bricht dann dieses lose Spiel, als es auf dem Gipfel der Ausgelassenheit angelangt ist, mit einer höchst unerwarteten Pause ab und schickt dem Hörer hintereinander in den nächsten acht Takten acht verblüffende einzelne Pizzicatoschläge der verschiedenen Stimmen über den Hals (in jedem Takt auf dem ersten Viertel), in welchen man kleine Kobolde zu erblicken glaubt, die uns die Zunge herausstrecken und ein Schnippchen drehen. Während des siebenten Pizzicatos (e in der Primgeige) ist im Violoncell bereits die komische Figur



als Vorausnahme des — nach dem bewussten spannenden Pausentakte — intonirenden Hauptthemas des Scherzos hereingepoltert, und wir sind somit auf die einfachste und natürlichste Weise wieder bei dem Hauptsatze (des Prestos) angelangt, welchen der Meister nun den architektonischen Gesetzen der Sonatenform entsprechend, wie früher, nur ohne die Detailwiederholungen, seinen munteren Gang antreten lässt.

Auch das ganze Alternativ zieht noch einmal an uns vorüber, nicht minder dessen A dur-Episode, und dann stellen sich wieder — um neuerdings zum Hauptsatz zurückzuführen — die komisch herausfordernden Pizzicatoschläge ein, aber jetzt ihrer sechszehn, nämlich in jedem ersten und dritten Viertel der acht Ueberleitungstakte erscheinend. Auch die nun anschliessende zweite Reprise des Hauptsatzes zeigt sich mannigfach modificirt, z. B. tritt das Hauptthema nach der merkwürdigen Gis moll-Episode nicht wie anfangs (und auch noch beim ersten da Capo) gleich *forte*, sondern *piano* und dann erst (nach erfolgter, bei der ersten Wiederkehr vermiedener Detail-Reprise) in voller Tonstärke auf, was bei einer Aufführung des Quartetts im Original den Effect weit mehr hebt, als es sich der Leser der Partitur vorstellt.

Ganz originell und von zündend humoristischer Wirkung aber ist die Coda unseres Scherzos (S. 32 der Part.). Da will das Alternativ wie früher einsetzen, allein es wird ihm schon nach dem 4. Takt das Wort abgeschnitten, und nun geht zwar die Melodie (das Alternativ) wieder durch vier Takte fort, aber in

A dur, wie sie in der mehrfach erwähnten Episode aufgetreten. Das zieht jetzt als gleichsam selbstverständlich das Possenmotiv (wenn wir es so nennen dürfen: siehe vorletztes Notenbeispiel) herbei, welches neuerdings (und zwar in anderer Combination, z. B. Viola und Violoncell unisono) seine tollen Sprünge aufführt, um aber gleich wieder durch unerwartete Pausen unterbrochen zu werden, denen die Pizzicati folgen, nunmehr auf sechs Takte beschränkt und (ohne den famosen Pausentakt) mit der zwei Mal wiederholten, bis in die Violinregion versetzten Koboldfigur zum letzten Mal nach E dur in das Hauptthema zurückführend.

Hier erscheint nun zuerst das Hauptthema, und zwar *pianissimo* mit jenem Anhange, welchen wir in dem dritten, diesem Scherzo gewidmeten Notenbeispiel citirt, dabei aber ist die ganze Begleitung, selbst Jene des Violoncells, in die höchste Höhe hinaufgetrieben — Alles höchst leise, ätherisch, geisterhaft, und nun verursacht dieselbe Figur, welche der im vierten Beispiele angedeuteten „übermächtigen Steigerung" als Motiv diente, in jenen schwindelnden Regionen des Quartettensembles eigensinnig *pp* durch acht Takte wiederholt, das seltsamste Geflüster, Gekicher und Geschwirre, bis auf einmal die Stimmen sich zu besinnen scheinen, in welche Lage des Tonsystems sie eigentlich gehören, kaum da angekommen aber kopfüber in einem unwiderstehlichen Crescendo sich dem Ende zustürzen: das Scherzo aller Scherzi ist aus, ehe es der Hörer vermeint und recht begreift.

Das Presto schloss auf dem Es dur - Dreiklang, aber nach einer etwas länger auszuhaltenden Halbpause führen drei Schläge auf gis noch im Takt und Tempo des Scherzos unmittelbar („attacca") in die langsame Introduction des letzten Satzes. Das landläufige da Capo des E dur-Prestos — wie es die Quartettisten als Concession an das Publicum und an ihren eigenen Ruhm so gerne gewähren — lag also keineswegs in des Meisters Sinn, welcher vielmehr gerade in dem so wunderbar einheitlich gedachten Cis moll-Quartett dessen fünf (oder mit den Einleitungen: sieben) Sätze möglichst ohne irgend welche Unterbrechungen, in Einem Zuge vorgetragen wissen wollte.

Hören wir, was Richard Wagner, der sich bereits so sinnig und bedeutsam über die bisherigen Sätze des Cis moll-Quartetts aussprach, über die Einleitung und den Hauptsatz des Finales sagt.

„Er (der Meister) schaut dem Leben zu (im E dur-Presto nämlich) und scheint sich (kurzes Adagio, $^3/_4$) zu besinnen, wie er es anfinge, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen: ein kurzes, aber trübes Nachsinnen, als versenke er sich in den tiefen Traum seiner Seele. Ein Blick hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt: er erwacht und streicht nun in die Saiten zu einem Tanzaufspiele, wie es die Welt noch nie gehört (Allegro finale).

Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen: und über Allem der ungeheuere Spielmann, der Alles zwingt und bannt, stolz und sicher vom Wirbel zum Strudel, zum Abgrund geleitet; er lächelt über sich selbst, da ihm dieses Zaubern doch nur ein Spiel war. — So winkt ihm die Nacht. Sein Tag ist vollbracht.“ —

Ein aufmerksamer Verfolg der Partitur überzeugt uns, wie tief auch hier wieder der geniale Beethoven-Interpret geblickt.

Diese kurze, so



(Melodieführung in der Viola.)

beginnende Introduction wirkt schon als trüber Gegensatz zu dem brausenden Jubel des E dur-Prestos wahrhaft ergreifend, das ist in der That ein tiefes sich-Versenken in das Innere, und wie spricht das Klagemotiv, das im 5. Takt des eben citirten Beispiels auftaucht, wie dröhnt es aus der Viola heraus!

Die Melodieführung wird in die Primgeige verlegt (mit der tief bedeutsamen Auflösung des im 5. Takte vorkommenden ais in a), dann entwickelt sich ein Dialog zwischen dieser und der Viola, weiter nimmt auch die 2. Violine das Wort, und Alles ist auf das Klagemotiv basirt. Die Klage weicht momentan lindem, tröstendem Zuspruch (die Modulationen nach H dur), aber immer wieder kehrt sie, kehrt Moll zurück, eindringlicher, heisser, inbrünstiger, als zuvor: man sehe in der Partitur, wie sich in den Takten 14 und 22 die Stimmen förmlich die „Worte“ von den „Lippen“ nehmen, und man beachte in den Takten 16 und 24 das gleich einem Aufschrei der beklemmten Seele wirkende sforzato auf dem schlechten Takttheil, nach welchem dann die Klagemelodie in dem je anschliessenden Takte doppelt weichschmerzlich, ergebungsvoll erklingt.

Es gibt kein ausdruckvolleres Lied der Resignation, als es hier Beethoven in den 28 Takten dieser entschieden recitativisch verklingenden Einleitung gesungen.

Aber nun tritt der „ungeheuere Spielmann“ in Sicht. Er führt sich mit einem Motiv des Trotzes ein,

1. Viol.



(Alle Stimmen unisono.)

wie es frappanter, herausfordernder gar nicht erdacht werden konnte. Dann erst streicht er machtvoll in die Saiten

1. Violine



(Begleitung durchweg in allen Stimmen rhythmisch gleich

 marcatissimo.)

zu einem echt Beethoven’schen Marsch- und Sturmliede, das sich über 16 Takte verbreitet (in den vier letzten Takten plötzlich *piano* intonirt), sodann aber einer tief schmerzlichen Klage

1. Violine



Platz macht, deren Motiv auffallend an Jenes des ersten Satzes des Cis moll-Quartetts erinnert (man braucht nur die Halbnoten anders zu stellen, so hat man genau die erste Hälfte jenes Fugatomotivs): soll etwa die dortige schwermüthigste Stimmung wiederkehren? Fast hat es den Anschein, denn das neue Klagemotiv gräbt sich tief und tiefer ein (erst die Halbnoten imitatorisch von den Unter- in die Oberstimmen verlegt, dann auch die Viertel, die hier gleichsam Etwas zu „suchen“ scheinen und crescendirend aufwärts drängen), da schneidet ihm der stramme, scharf markirte Rhythmus der Begleitung des Hauptthemas (zu selber die Trotzfigur des Anfangs jäh hineinreissend) das Wort ab, und das Hauptthema selbst — oder vielmehr die zweite Hälfte desselben — erhebt von Neuem seinen Sturmgesang, aber *piano*, wie mit verhaltener Leidenschaft.

Als diese nun mit den *ff*-Einsätzen der Unterstimmen recht losbrechen will, da ists, als öffne sich plötzlich der Himmel und der wunderbare Spielmann sehe in überirdischer Verklärung etwas unsäglich Holdes, Berückendes, dessen musikalischen Reflex er auf den Saiten seiner Zaubergeige festzuhalten sucht. So — als ein aus dem Innersten der tief beglückten Seele dringender Ausruf des Entzückens — hat auf uns immer der hier in E dur anhebende Gesang der ersten Violine gewirkt, von dessen völlig visionärem Charakter freilich ein Notenbeispiel:



(Begleitung: Im 1. Takt ein Octavensprung gis—gis der Secondgeige, sonst durchweg aushaltende Ganz-Noten, von Takt 1 zu Takt 2 und Takt 3—4 gebunden.)

Dem, der das Quartett nicht im Original gehört, keine Vorstellung zu geben vermag.

Die himmlische Phrase wird nun von der Viola, von der zweiten Violine gesungen, stets inniger und inniger, während sich die Primgeige in ätherische Regionen aufschwingt, dann aber selbst wieder den Gesang übernimmt, und zwar, indem jetzt der erste Takt ihrer Melodie mit dem dritten der Melodie der Secondvioline zusammenfällt, gleichsam mit dieser einen idealen seligen Liebesverein darstellend.

Ein unbeschreiblich wohlthuender, erquickender Herzensfriede verbreitet sich von Stimme zu Stimme über den ganzen Tonsatz, da verschwindet diese wundervolle Episode des Trostes und der

Beglückung (oder wie Wagner sagt: des Liebesentzückens) urplötzlich auf höheres Geheiss: Die in finsterster Energie hereinbrechende Trotzfigur ist es, die das Werk der Vernichtung vollbringt und, zugleich cis als Dominante von Fis moll nehmend, durch die Modulation nach letzterer Tonart den Satz seinem eigentlichen Durchführungstheil zuwendet — wenn überhaupt bei dieser, zwar allen Gesetzen musikalischer Logik entsprechenden, durchwegs organischen und klaren, aber individuell freiesten Form noch von einem Durchführungstheile im Sinne der Sonate die Rede sein kann.

Leider fehlt es an Raum, der überwältigenden Entwickelung so detaillirt zu folgen, wie bisher.

Nur auf einige Höhepuncte dieses wohl grossartigsten aller Quartettfinales die Leser aufmerksam zu machen, können wir uns nicht versagen.

Die Durchführung vom Eintritt des Fis moll an beruht namentlich darauf, dass der Melodie des zwischen die verschiedenen Stimmen wechselvoll vertheilten Hauptthemas felsenharte Ganznoten der jeweiligen Partner gegenüber gestellt werden: hierbei Modulation nach H moll, E moll und H moll zurück. Nun verändert sich mit Wiedereintritt der Trotzfigur und Modulation derselben nach D dur mit einem Male die Physiognomie des Tonsatzes vollständig.*) Sie wird tändelnd, spielend, indem ein Bruchstück des Trotzmotivs:



mit einer neu gefundenen Achtelfigur combinirt wird; aber aus diesem momentan so harmlosen Tonspiel wird alsbald ernste Ereiferung und endlich kampfbereites, finsteres Grollen. Bei Wiedereintritt des Cis moll glaubt man in der bisher so capricciösen Figur des eben citirten Fragmentes fahle Blitze aufzucken zu sehen und bei der mit „Ritmo di tre battute" überschriebenen Stelle:

*) Diese Figur wirkt bei ihrem jedesmaligen Erscheinen wie der Bannspruch eines allmächtigen Zauberers: Gestalten tauchen auf, verschwinden, erscheinen wieder — Alles beugt sich willenlos der magischen Formel des Geisterfürsten. Und ist Beethoven nicht ein solcher, ist er nicht gerade in diesen seinen letzten Werken mehr als je der unumschränkte Herr und Gebieter des geheimnissvollen Geisterreiches der Instrumentalmusik?!



fernen Donner zu vernehmen.

Die unheimlich monotone Secundenfigur wächst vom *pianissimo* bis zu furchtbarer Tonstärke an, auf dem Gipfel der Letzteren angelangt, bleibt sie aber nur in der Primgeige, und zwar um eine Octave höher, als im vorstehenden Beispiel notirt, haften und wird nun zum gellend schrillen Accompagnement des Trotzmotivs, das in den Mittelstimmen, vom Meister genial umgeformt,



kühn wie ein Held herauftanzt. — (Man weiss übrigens aus R. Wagner's „Walkürenritt", wie in hochpathetisch wild-erregten Tonsätzen die kleine Secunde in der Oberstimme als continuirliche Begleitungsfigur eines markanten Bassthemas wirkt.) Noch einmal taucht im Verlaufe unseres Finales (S. 39 und 40 der Part.) die entzückende Trost- und Verklärungsepisode auf — in D, dann in Cis dur, nunmehr noch viel weihevoller und ergreifender, weil auch ungleich weiter ausgeführt: bei ihrem ersten Auftreten war diese Partie über 21, jetzt ist sie (einschliesslich des tief ernst contemplativen Nachspiels von Halbnoten) über 46 Takte verbreitet: das Beseligende, Erhebende des Eindruckes ist nicht zu beschreiben.

Was auf diesen wahrhaft göttlichen Moment in der Partitur noch folgt, ist gigantisch entfesselte Leidenschaft: der Meister bringt einen Kampf mit feindlichen Schicksalsdämonen zum Ausdruck, wie ein solcher bisher in der Quartettmusik — so grossartig-Erschütterndes Beethoven diesfalls in einzelnen Sätzen seiner Werke E moll und C dur Op. 59, Es dur Op. 74 (Scherzo) und F moll geschaffen — noch nicht erhört gewesen.

Aber dabei ist es fast unglaublich, wie der jetzt erst wahrhaft „ungeheuere“ Spielmann immer neue Steigerung erfindet, wie sich die Motive seinem gebietenden Zauberwort fügen müssen, dass sie sammt und sonders den Charakter heroisch unwiderstehlicher Energie erlangen.

Das Trotzmotiv wird (S. 40, letztes System der Partitur) so gesteigert:

1. Violine



(Die drei Oberstimmen unisono, Violoncell: einzelne Schläge auf schlechtem Takttheil.)

später (S. 41: zwei letzte Systeme der Partitur) so:

1. Violine



(Melodie in der Primgeige allein, die übrigen Stimmen harmonischer Unterbau, dabei Takt für Takt durch Vorhalte verbunden, welche die ohnehin genug erregte Oberstimme förmlich mit gewaltigen Rucken vorwärts drängen.)

übrigens lag ja hier ein entschlossener, leidenschaftlicher Charakter im Motive selbst.

Aber, wie der Meister so kurz vor dieser letzten Steigerung sogar das wehmüthig resignirte Klagemotiv (siehe 3. Notenbeispiel aus diesem Allegro) zu einer befeuernden Kampfesmelodie umzubilden und — als könnte es gar nicht anders sein — in den sieghaften Rhythmus des Hauptthemas übergehen zu lassen weiss:

1. Violine



(Alles unisono.)

dies konnte beim ersten Eintritt des Themas Niemand vorhersehen, war er auch noch so sehr aus anderwärtiger Erfahrung von Beethoven's Genialität überzeugt.

Höchst merkwürdig ist sodann (S. 42 der Partitur) die von unisonen Tonicaachteln der Unterstimmen begleitete, mit „non ligato“ überschriebene *pianissimo*-D dur-Scala der Primgeige, durch zwei nachgeschickte Crescendotakte sofort wieder nach Cis moll zurückgewendet: ein mit der sonstigen thematischen Construction dieses Finales gar nicht zusammenhängendes phantastisches Einschiebsel, das sich in den nächsten vier Takten nochmals wiederholt. Der Tonsatz scheint hier vor höchster innerer Erregung fast ausser Rand und Band zu gerathen. Um so bestimmter, unwidersprechlicher stellt sich nach dieser letzten überraschenden Episode der Sieg des Meisters fest: Das triumphirende Hauptthema



erscheint nun einfach-grossartig nur auf den zwei Hauptaccorden von Cis moll ruhend: selbst die spielende Achtelfigur aus der D dur-Episode muss als rollendes Accompagnement der Mittelstimmen herbei, den glorreichen Ausgang zu verherrlichen.

Was noch erübrigt, ist nur mehr die letzte völlige Reinigung und Befreiung der aus der Sturmesnacht des heissesten Ringens siegreich hervorgegangenen Seele von allen ihr etwa noch wie schwarze Schlacken anklebenden trüben Vorstellungen und — der Abschied des Meisters, des hehren Zauberers, vom holden Saitenspiel, durch das er uns in diesem Werke so weit weg vom irdischen Getriebe in das innerste Heiligthum seiner Phantasie-Welt geführt. Beides vereinigt sich zu einem über 33 Takte sich erstreckenden Verklingen: so schön, so innig und ergreifend, wie es wohl vorher noch kein Quartett, kaum je eine andere Instrumentaldichtung gekannt.

Das Klagemotiv wird hier in Primgeige und Viola zu einer seelenvollsten, zartsinnigsten „unendlichen Melodie“, leise und leiser „abschwebend“, während in der Tiefe — im Violoncell — das Trotzmotiv noch fortgrollt, aber auch immer schwächer und schwächer, bis es endlich im Verein mit dem Hauptthema — das uns nun auch seinen Abschiedsgruss zuwinkt — sich in weitester

Ferne zu verlieren scheint. Im „Poco Adagio“ wird die Stimmung (die Hauptmelodie vom Meister so bedeutungsvoll mit „semplice espressivo“ überschrieben) eine unendlich weiche, elegische, — da geht — mit Eintritt des Tempo I. — erst durch das Violoncell, dann durch die zweite Violine, endlich durch alle Stimmen eine freudig unaufhaltsame Bewegung, und so tönt nun das ganze Quartett nicht still resignirt, sondern dithyrambisch entzückt in wahrhaft monumentalen Cis dur-Accorden aus.

Quartett in A moll Op. 132.

Beethoven hat dieses Werk im Frühling 1823 nach langer Krankheit geschrieben und er hat das Adagio speciell als „Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit“ gedacht und ausgeführt. Die unbestreitbaren directen Beziehungen dieser berühmten „Canzona di ringraziamento“ zu Beethoven's Person, zu einem unmittelbar der Conception des Quartetts vorausgegangenen eigenen Erlebnisse des Meisters haben den begeisterten Beethoven-Biographen und Interpreten Professor A. B. Marx verführt, in dem Werke die psychologische Schilderung dieser Erlebnisse, d. h. der schweren Erkrankung und endlichen Genesung Beethoven's selbst zu erkennen: „Der Schauplatz des ganzen Tongedichtes sei das Siechbett; Nervosität, reizbarste, krankhafteste, der Grundton; die Saiteninstrumente mit dem nagenden Beiklang des Bogenstrichs hier das einzig geeignete, specifische Organ.“

Indem wir den letzten Absatz der Marx'schen Bemerkung vollständig, den zweiten bedingt unterschreiben, glauben wir doch, dass der vortreffliche Professor in dem ersten Theile seiner Behauptung viel zu weit gegangen. Abgesehen davon, dass die Schilderung physischer Leiden kaum ein ästhetisches Object für reine Instrumentalmusik, wie für die Kunst selbst darböte, hätte doch Beethoven, sollte man aus seinem A moll-Quartett minutiös Das herauslesen, was Prof. Marx sagt, jeden Satz, insbesondere den ersten genau „programmmässig“ bezeichnen müssen. Trüge der erste Satz wirklich die Ueberschrift „Die Krankheit“, so würden wir mühelos mit Prof. Marx eine Menge auf Letztere bezügliche Details herausfinden, es ist sogar möglich, dass Beethoven solchen Vorstellungen theilweise nachgehangen, die Erinnerungen an jene „Krankheit“ an einzelnen Stellen durch Töne auszudrücken gesucht. Da er aber — wie gesagt — durch kein „Programm“ unsere Phantasie auf jenes concrete Stimmungsgebiet hingelenkt, können wir die nicht mit Ueberschriften versehenen Sätze des A moll-Quartetts nur nach ihrem unwidersprechlichen allgemein musikalischen Ausdruck nehmen, und dieser sagt uns nur so viel: wir haben es mit einem tief individuellen, wunderbar einheitlichen

Werke zu thun, in welchem eine consequente psychologische Entwickelung, das leidenschaftliche allmähliche Emporringen einer vom Schicksal bis in das Mark des Lebens verwundeten und daher anfangs unter einem furchtbaren Druck schmachtenden grossen Seele durch Humor und vertrauensvoll-inbrünstige Hingabe an eine höhere Macht nicht zu verkennen ist.

Schon der erste Satz des A moll-Quartetts ist für diese unsere Auffassung entscheidend; ein erschütterndes Nachtstück, trotz einzelner Lichtblicke und Momente des Aufraffens namenlos verdüstert, nervös-überreizt bis zum Krankhaften, aber dieses „Krankhafte“ ist eben rein seelisch, an die „schmerzhaften Dehnungen“, welche Marx gleich in der Einleitung erkennen will, vermögen wir, sofern sie physisch-pathologisch gemeint, nicht zu denken.

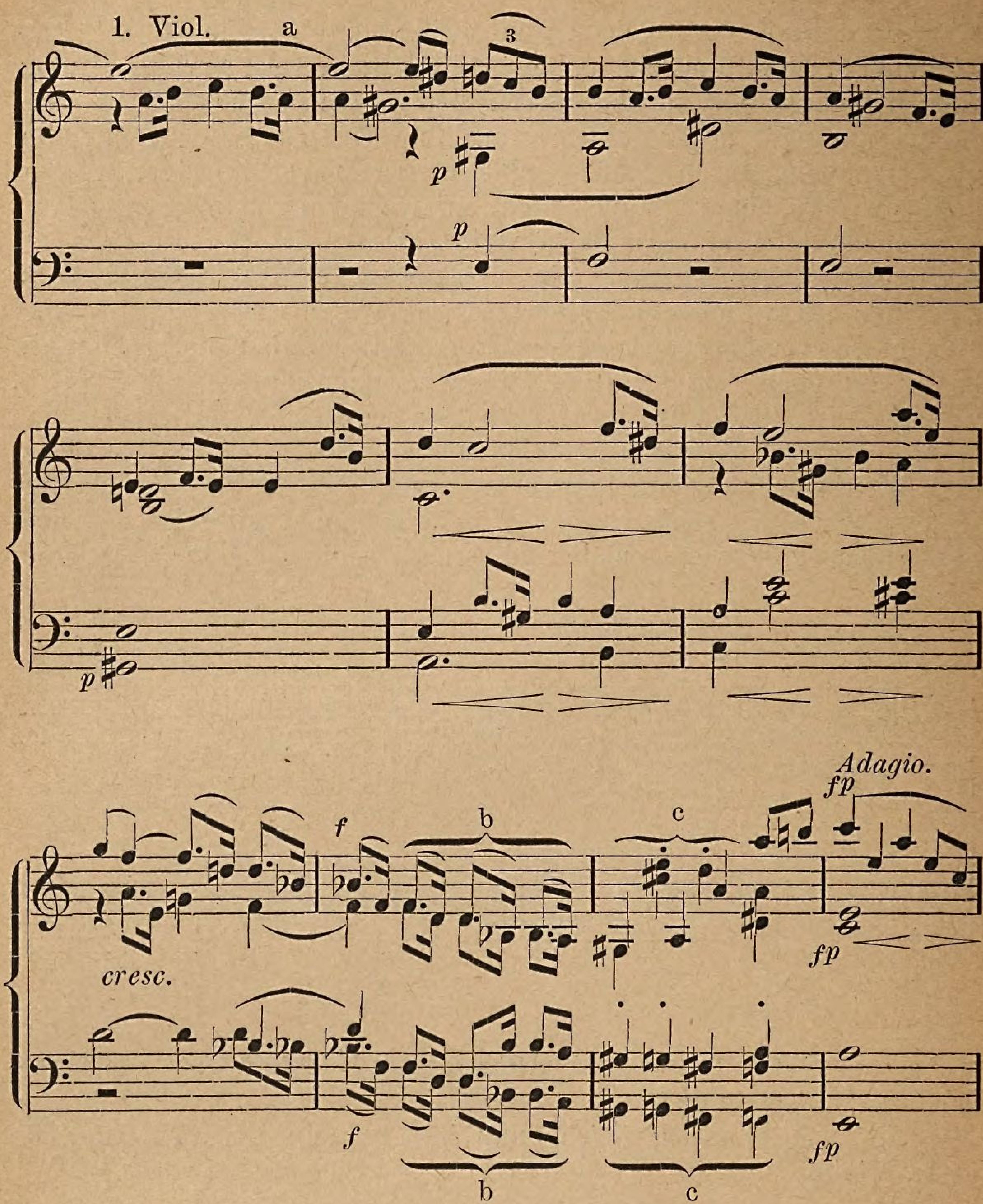
Wohl aber empfindet Jeder unwillkürlich das fremdartig-Unheimliche, fast Gespenstige dieser geheimnissvoll leise auf dem Septimenaccorde von A moll und E moll schleichenden Halbnoten,



wobei der Gang der einzelnen Stimmen, vor Allem der Viola, besonders zu beachten.

Fieberhaft hastig bricht nun im ersten Satz (Allegro) die erste Violine hinein,





weilt ängstlich gespannt, wendet sich in leisem Klaggesinge, rafft sich in Kraft, die noch im Grunde des Daseins unausgetilgt weilt, empor. (Vollkommen zutreffende Schilderung von Marx — insofern man selbe eben nicht pathologisch, sondern rein geistig auffasst.)

Wir haben die ersten zwölf Takte des Allegros vollständig angeführt, weil in ihnen mit die wichtigsten Elemente der thematischen Entwickelung des ganzen wunderbar ausdrucksvollen Satzes enthalten. Zur rascheren Uebersicht wollen wir die hastige Sechszehntelfigur am Anfange: *a*, das Klagemotiv: a, die gegen

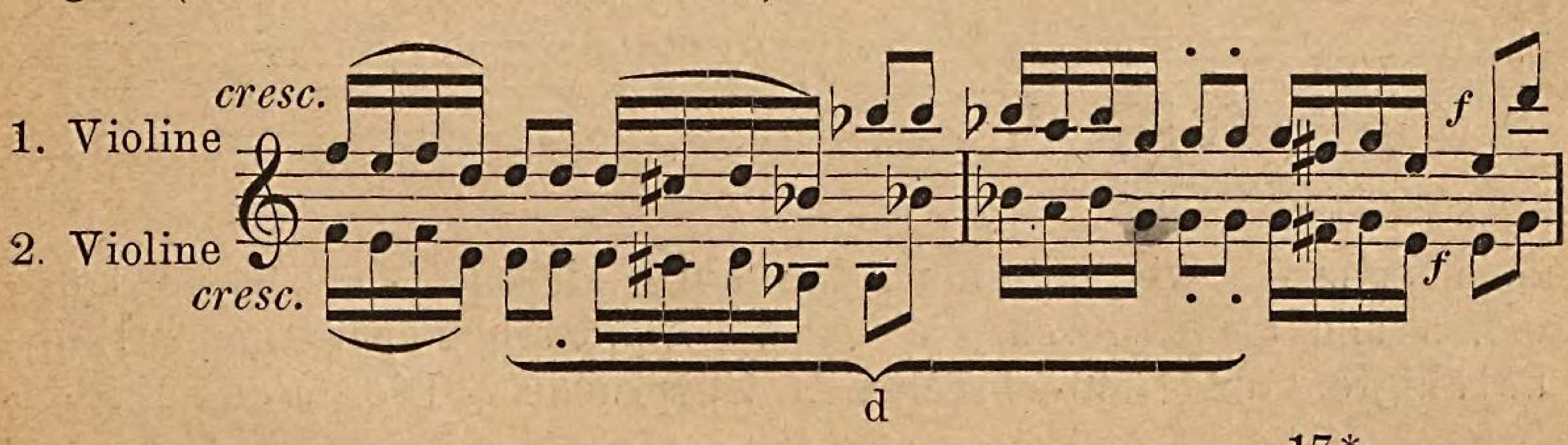
die Tiefe drängende Unisonofigur: b, die chromatisch modulirenden, staccirten Viertelaccorde des nächsten Taktes: c nennen.

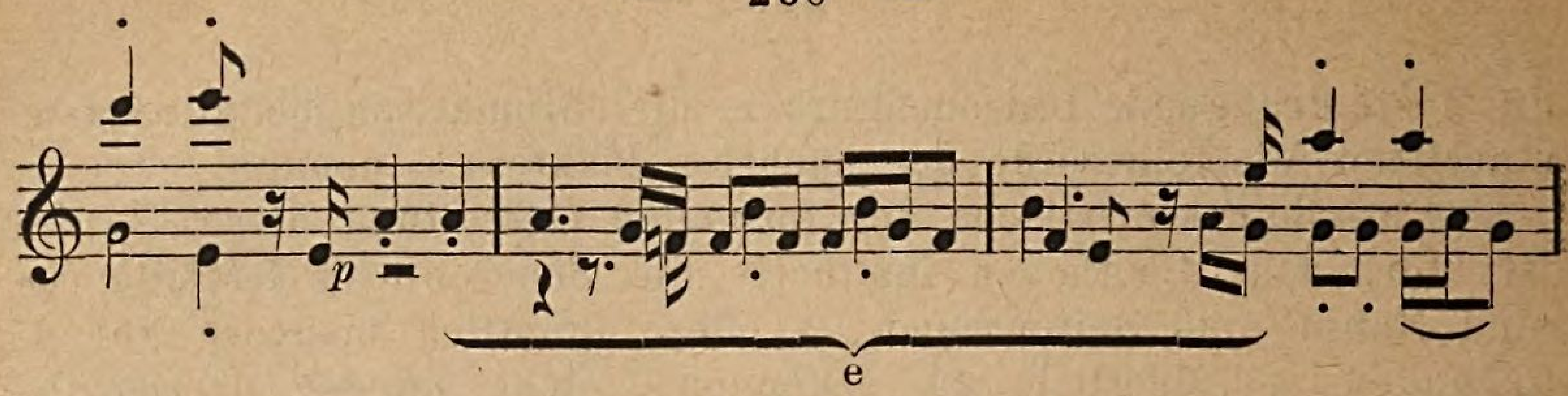
Das Charakteristische der formellen Gestaltung dieses Satzes ist nun, dass Beethoven instinctiv die Sonatenform festhält: es sind Haupt- und Seitenthema — oder eigentlich mehrere Nebengedanken — deutlich zu erkennen, nicht minder Durchführungs- und dritter Theil der allgemeinen Gliederung; dass aber der Meister andererseits Alles derart in Fluss gebracht hat, dass die verschiedenen Themen unwillkürlich Wendungen von einander annehmen und die sogenannte „Arbeit“ — weil vollkommen „melodische Rede“ geworden — ganz zurücktritt.

Wir entnehmen dem letzten Notenbeispiel, dass sich das Hauptmotiv a, nachdem es zuerst unendlich klagend vom Violoncell in der Tenorlage eingeführt worden war, noch bestimmter in der Primgeige feststellt, welche nun mit den Partnern in der Weise correspondirt, dass sich die Stimmen — wie so oft in diesen letzten Quartetten! — die Worte von den Lippen zu nehmen scheinen. Schon hier schwillt die Klage mächtig an, wird aber durch die nach der Tiefe drängende Figur b und die Viertelaccorde c jäh abgeschnitten, stockt wie gebrochen in dem Adagiotakte, worauf aber die Sechszehntelfigur *a* die Klage zurück und hiermit den Satz erst recht in Fluss bringt. Die Unisonofigur b drängt denselben nach F moll, wo nun Motiv a einsetzt, Stimme für Stimme heisser, dringender, doch mildert sich die verzehrende Gluth für den Moment, die Melodie löst sich in der Primgeige nach Dur auf und die Oberstimme spricht nun durch 4 Takte — nur durch leise Füllnoten der Partner auf dem schlechten Taktheil begleitet — für sich allein



so süss und zärtlich, bis sich die drei Oberstimmen (Violine eine Octave getrennt unisono, Viola eine Terz tiefer, als die Secondgeige) über markirten Achteln des Violoncells zu der energischen Figur (wir wollen sie d nennen)



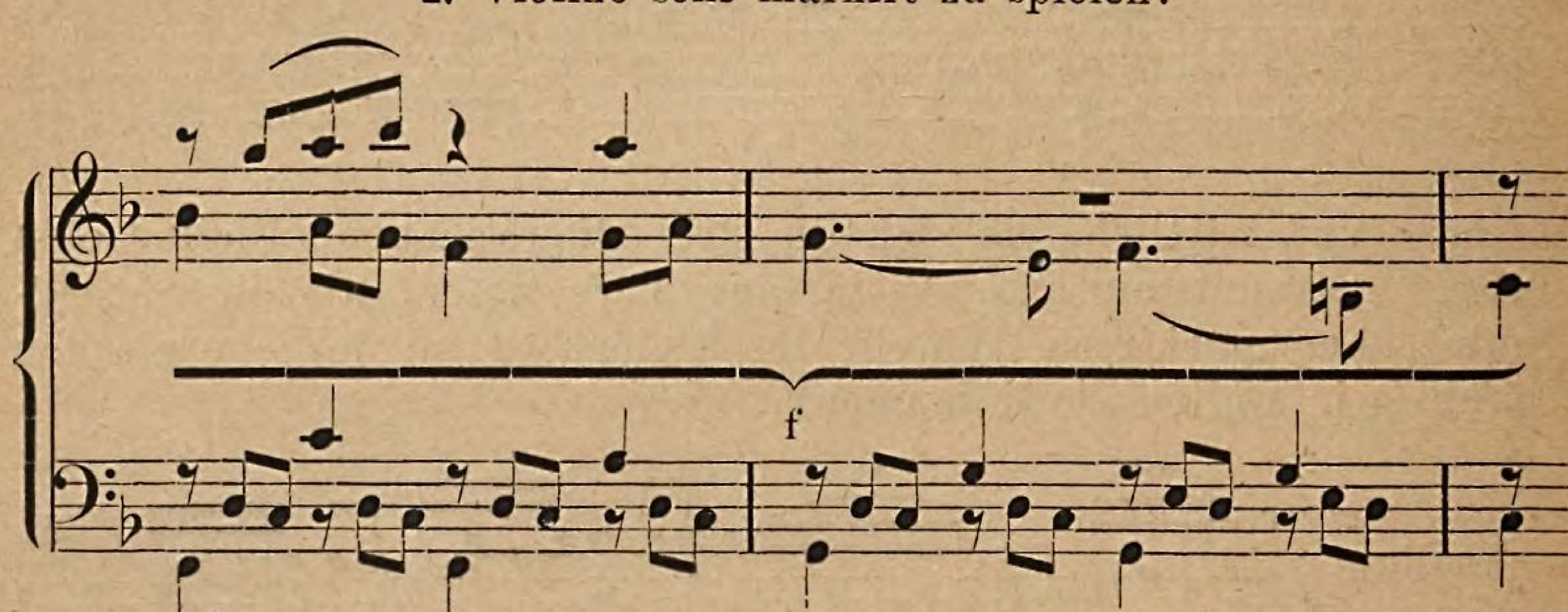


vereinigen, welche an die Heldenkraft des dritten Rasoumoffsky-Quartetts (Op. 59, C dur) erinnert. Doch bricht Figur d im 3. Takt sofort wieder ab und macht einem seltsamen kleinen Kanon (e) Platz, welcher sich auch nur über 4 Takte erstreckt, worauf die erste Violine — auf die Figur b basirt, die Mittelstimmen in der Gegenbewegung — mächtig nach aufwärts drängt: es bezeichnen diese letzt citirten 12 Takte (S. 45 der Peters'schen Partiturausgabe) das in „Kraft sich Emporraffen", von dem Marx oben spricht.

Die letzte Aufwärtsbewegung von b hat zu einem momentan befriedigenden Abschluss auf F dur geführt, und hier setzt nun in der Secondgeige der Seitensatz (zweiter Hauptgedanke oder Gesangsmelodie der Sonatenform) ein



2. Violine sehr markirt zu spielen!



zu seinem — wie Marx wieder ganz richtig bemerkt — trostvollen und doch (durch die eigen gruppirten Nebenstimmen!) beunruhigten und unterbrochenen Zuspruche. Die Wendung des

Seitensatzes (f) nach C dur schien Erfrischung zu bringen, doch verräth schon der Nachsatz, in welchem die Primgeige — nach Marx in „überspannter Höhe“ —



(übrigens ist diese Hochlage der Geigen eine der Schreibweise aller „letzten Quartette“ gemeinsame Eigenart) durch B dur nach F zurück modulirt, wieder kränkelnde Nervosität.

Indess hebt nun gerade hier (S. 46 der Part.) ein rüstiges Leben an: energische Gegenbewegung aller Stimmen auf einer Beethoven'schen Lieblings-Sechszehntelfigur, worauf das heisserregte, *ff* und in Moll genommene Motiv b, erst abwärts, dann empor gewendet und jedes Mal von einem süssen Aufathmen in leisen Halbnoten gefolgt, auf der Dominante von F dur (drei letzten Takte S. 46 der Partitur: ritardando) den quasi-formellen Abschluss des ersten Theiles des Quartettsatzes vermittelt.

Kurz abgestossene Achtel — der Staccatofigur c verwandt — vermitteln den Uebergang vom ersten zum zweiten Theile der Sonatenform. F dur-Harmonie, die durch ein es der Secondgeige nach B zu führen scheint. Da schleichen sich höchst unvermuthet im Violoncell die geheimnissvollen Halbnoten der Einleitung wieder ein, dem Allegro-Tempo entsprechend zu Ganzen vergrössert, als welche sie nun eine Art festen Gegensatzes (Cantus firmus im uneigentlichen Sinne) zu der Haupt- und Klagemelodie a vorstellen. Der Satz hat sich durch ein fis jener unheimlichen Ganznoten des Violoncells von B nach G moll gewendet, und hier gräbt sich nun die Klage a, nach C moll modulirend, in die verschiedenen Stimmen tiefer und tiefer ein, von dem Ganznotenmotiv der Einleitung gleichsam unerbittlich begleitet, bald aufgestachelt, bald tief niedergedrückt. Wenn auf irgend eine Partie das Marx'sche Bild der „Krankheit“ genau passen würde, so wäre es auf diesen sogenannten Durchführungstheil. Als könne die verwirrte Phantasie des unglücklichen Dulders irgend eine peinliche fixe Idee (eben die Ganznoten der Einleitung) nicht mehr ertragen, wird der Tonsatz wiederholt von der Staccatofigur c wild, schreckhaft abgerissen. Das erste Mal folgt dem jähen Abbruche auf der Dominante von C moll ein scheinbar ganz neuer, motivisch aber doch aus a herausgebildeter, durch das Uni-



sono zwischen C dur und A moll schillernder, gleichsam recitativisch sprechender Zwischensatz, der sich bald imitatorisch und drängender in die Oberstimmen verbreitet und alle vier Stimmen zu der — etwas modificirten — Figur b vereinigt, die hier, als tauchte momentan ein freundlicheres Bild in der Seele des „Kranken“ auf, wie unter Thränen zu lächeln scheint. Gleich darauf aber bringt das Einleitungsmotiv der drei Oberstimmen die Klage des Violoncells zurück, und nach der jetzt (auf E moll) die Melodie wild abschneidenden Staccatofigur c tritt das Einleitungsmotiv mit völlig furchtbarer Schallkraft unisono-*fortissimo* in allen Stimmen ein: es ist, als hätten feindliche Dämonen vollkommen gesiegt oder hätte sich der auf der Brust des Tondichters lastende schwere Alpdruck bis zu vernichtender Kraft gesteigert. Doch noch bleibt dem gepressten Herzen die erlösende Klage, vor welcher das schreckliche Tongespenst jener unerbittlichen Ganznoten mehr und mehr zurückweicht, endlich in Nichts verdämmert. Der Kranke scheint nunmehr (wollte man sich Marx' Auslegung anschliessen) bei der, nach den furchtbar stachlichen, unmittelbar vorhergehenden Takten so wundervoll besänftigenden Modulation (S. 48 der Peters'schen Partitur, Takt 6—10) endlich „einschlummern“ zu wollen, aber noch gestatten die finsteren Mächte dem Gequälten die ach! so ersehnte Ruhe nicht. Im Gegentheil, die nun wieder so schroff als möglich einsetzenden Staccati c bringen nur die fieberhafte Sechszehntelfigur *a* (mit welcher das Allegro eröffnete) auf E moll zurück und führen uns hiermit gleichzeitig in den dritten Theil der Sonatenform. — Es ist höchst merk- und bewunderungswürdig, wie Beethoven sich selbst in diesem spontansten, individuellsten Seelenergusse — wie wir den ersten Satz des A moll-Quartetts wohl nennen dürfen — die strengste, folgerungsrichtigste musikalische Logik bewahrt, welche doch nirgends den warmen, ja glühenden Athem der Empfindung irgendwie behindert oder gar erstickt. So empfinden wir hier — wir sagen dies als Ergebniss

überaus oftmaligen Hörens und Partiturlesens — die Einführung des dritten Satztheiles (d. h. der — mannichfach modificirten — Reprise des ersten Theiles) nicht etwa als einen die psychologische Entwickelung störenden Formalismus, sondern als etwas innerlich Nothwendiges, mit der Klarheit auch den musikalischen Ausdruck der Gedanken Steigerndes, da ja einmal eine gewisse Symmetrie in der Anordnung, bezügl. Wiederkehr der Motive von dem Grundwesen der reinen Instrumentalmusik (man denke selbst an die künstlerisch freiesten, vergeistigsten Tonsätze, z. B. Richard Wagner's „Faust"-Ouverture oder „Tristan"-Vorspiel!) nicht zu trennen ist.

Formell aber haben wir nun die Seiten 48 bis zur Hälfte von 51 der Partitur nicht zu begleiten, da ihre Elemente wesentlich in dem früher eingehend besprochenen ersten Theile des Satzes enthalten. Nachdem die Figur *a* in C moll eröffnete, beginnt logischer Weise auch die Klagemelodie in dieser Tonart und ist die ganze weitere Modulation dem entsprechend. Die Heldenfigur d, der anschliessende seltsame Kanon e und der tröstende zweite Hauptsatz f stehen in C dur, auf welchem Ton sich auch wesentlich die erfrischende, gangartige Durchführung der Seite 50 bewegt.

Auf C dur erklingt auch noch der Schluss (besser Halbschluss) des dritten Theiles, und nun reiht sich hier die wunderbar ausdrucksvolle Coda an, in welcher sich die Seele des Meisters immer rüstiger, energischer, zuletzt wahrhaft heroisch emporkämpft, sodass nun die Marx'sche Vorstellung der Krankheit kaum mehr stichhaltig erscheint. Zwar zu Anfang der Coda (S. 51 der Part.) haben die feindlichen Mächte — in jenen Ganznoten der Einleitung personificirt — noch die Oberhand, und sie bedrängen den Tondichter so sehr, dass das Klagemotiv a darob mächtig anschwillt und zuletzt wie fassungslos um Hilfe zu rufen scheint:



(NB. Die Mittelstimmen möglichst mit der Linken auf dem Clavier zu spielen, Violoncell nachzuschlagen.)

Doch gleich darauf nimmt sich der Meister in dem eifervollen Kanon e zusammen, reiht an diesen wie im ersten Theil die muthige Steigerung des Motivs b, welche wieder zum Seitensatze f — jetzt im hellen, erfrischten A dur — führt, aber die so trostvolle Melodie trübt sich nun selbst nach Moll und geht unmittelbar in das Klagethema des Hauptsatzes a über, als wären beide Melodien eine zusammenhängende musikalische Periode.

Hier trifft vor Allem zu, was wir zu Anfang unserer Analyse dieses Quartettsatzes über das improvisatorische Ineinanderfliessen der Motive und Melodien gesagt. So combinirt sich gleich nach Wiedereintritt des Hauptsatzes a derselbe mit der Heldenfigur d so:



um zwei Takte später wieder — als melodische Fortsetzung der eben vernommenen Combination — dem Seitensatze f



das Wort zu lassen, der hier zum erhabenen Gesange des Trotzes, der Resignation und abermaligen kühnen Trotzes wird: man kann diese psychologischen Phasen Takt für Takt nach der verschiedenen Tonstärke und der Art des Bogenstriches verfolgen, so sprechend ist der Ausdruck geworden.

Zwar führt das letzte Crescendo noch ein Mal — ein letztes Mal! — auf die feindseligen Ganznoten der Einleitung, welche, dröhnend *fortissimo* einsetzend, von dem Klagemotiv a in gleich energischem *ff* beantwortet werden, dann erstirbt die Klage in

wundervoll abnehmenden Vorhaltsaccorden (S. 54, Takt 5—10). Aber da wirbelt in den Unterstimmen eine seltsam dissonirende Gegenbewegung auf, erst ganz leise, dann unter Zutritt der Geigen



immer stärker; die diesen fluthenden Sechszehnteln motivisch übergestellten Ganznoten aus der Einleitung weichen, und nun intonirt zu der leidenschaftlichst sich abarbeitenden Figur der



(NB. Man beachte die schrille Dissonanz des $\overset{\equiv}{c}$ der Secondgeige mit dem $\bar{h}$ der ersten Violine im 2ten Takte: ein unsäglich einschneidender Wehelaut, wie dergleichen vor Beethoven nicht gewagt werden konnte.)

Primgeige die zweite Violine eine wahrhaft monumentale Schlussmelodie von felsenfesten, felsenharten Vierteloctaven. Man glaubt, in dieser imponirend gebieterischen Rhythmik, deren motivischen Keim trotzdem die ersten drei Noten des Klagethemas a bilden, gerade wie in dem Presto des Finales der F moll-Sonate Op. 57 (Sturmmarsch-Sätzchen) den Meister selbst zu sehen und zu vernehmen, wie er da ausruft: „Ich will mich nicht beugen, ich will nicht untergehen“.*)

*) Völlig unfehlbar ist diese Auslegung — die wir nur bildlich meinen — freilich nicht. Man könnte den Schluss des ersten Satzes des A moll-Quartetts ebenso überzeugend als den Sieg des bösen, feindlichen Princips auffassen. Gewiss könnten die ewig ins Sieb schöpfenden Danaïden oder der den Stein fruchtlos emporwälzende Sisyphus nicht ausdrucksvoller componirt werden, als durch jene oben angeführte Sechszehntelfigur der Primgeige. Das monumentale Thema der zweiten Violine klingt dazu wie ein Machtspruch: E w i g v e r l o r e n! Eine Apotheose der Verzweifelung, wie sie Liszt, al fresco ausgeführt, im „L'inferno“ seiner „Dante“-Symphonie zeichnete.

In machtvollster, durch keinerlei Krankheitssymptom gebrochener Energie, aber aufs Schärfste den düsteren Mollcharakter ausprägend, geht es nun dem Ende zu. — Diese ganze Coda mit ihrer machtvollen Zusammenfassung aller Hauptmotive und der unwiderstehlichen Steigerung der letzten Partiturseiten (aus welchen wir leider die Mittelstimmen nicht claviermässig übertragen konnten) hat wenig Seitenstücke in der Quartettlitteratur. In der Orchestermusik war allerdings mit verwandt dämonisch-fascinirender Wirkung der Schluss des ersten Satzes der 9. Symphonie vorausgegangen; eine furchtbar freudlose Stimmung culminirt hier, wie dort.

Dem in grossartig düsterer Pracht verklungenen ersten Satz des Amoll-Quartetts folgt eine Art Intermezzo: Allegro ma non tanto, Adur, $^3/_4$, in welchem Marx — die Vorstellung des Krankheitsprocesses festhaltend — „das keimende Wohlgefühl der Genesung“ illustrirt finden will: „wenn auch noch in kurzen Athemzügen, zerstreut da und dort anknüpfend“. „Es sei noch kein gefesteter Zustand, das zeige besonders der zweite Theil.“

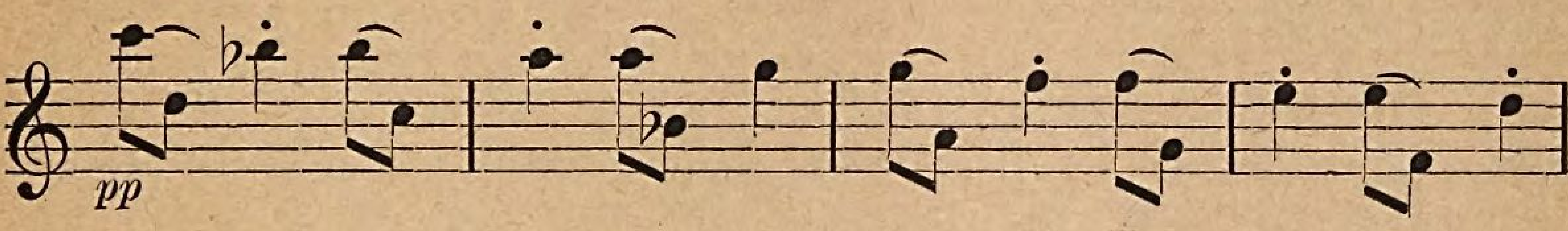
Es ist unbestreitbar, dass schon nach dem ausgesprochenen Mollcharakter und dem heissen, den Rhythmus wiederholt ändernden Ringen des ersten Satzes die ersten vier Takte des Intermezzos mit ihrem Adur (unisono aller Stimmen) und dem gefällig bewegten, quasi tanzartigen Dreivierteltrhythmus in dem Hörer das Bild seelischen Auflebens, neu Erquicktseins hervorrufen, eine musikalische Empfindung, welche durch das in Takt 5 eintretende eigentliche Hauptthema des Satzes noch bekräftigt wird.

(Wir geben hier die zur raschen Uebersicht vollkommen genügenden zwei Violinstimmen.)



Allein von dieser sehr allgemeinen Wirkung des Contrastes der Sätze I und II abgesehen, vermögen wir in dem Intermezzo nur ein artiges — versteht sich: echt Beethoven’sches — rastloses Tonspiel zu erblicken, welches sich bald inniger beseelt (z. B. bei der Wendung nach Cdur im zweiten Theil, wo die Oberstimmen in Terzen zusammenklingen, was Marx unbegreiflicher Weise wie ein „Frösteln“ vorkommt), bald eine launig-humoristische Physiognomie annimmt, z. B. in den ersten

Takten der Seite 56 der Partitur, wo die erste Violine das Hauptmotiv in folgender Weise umbildet und weiter führt:

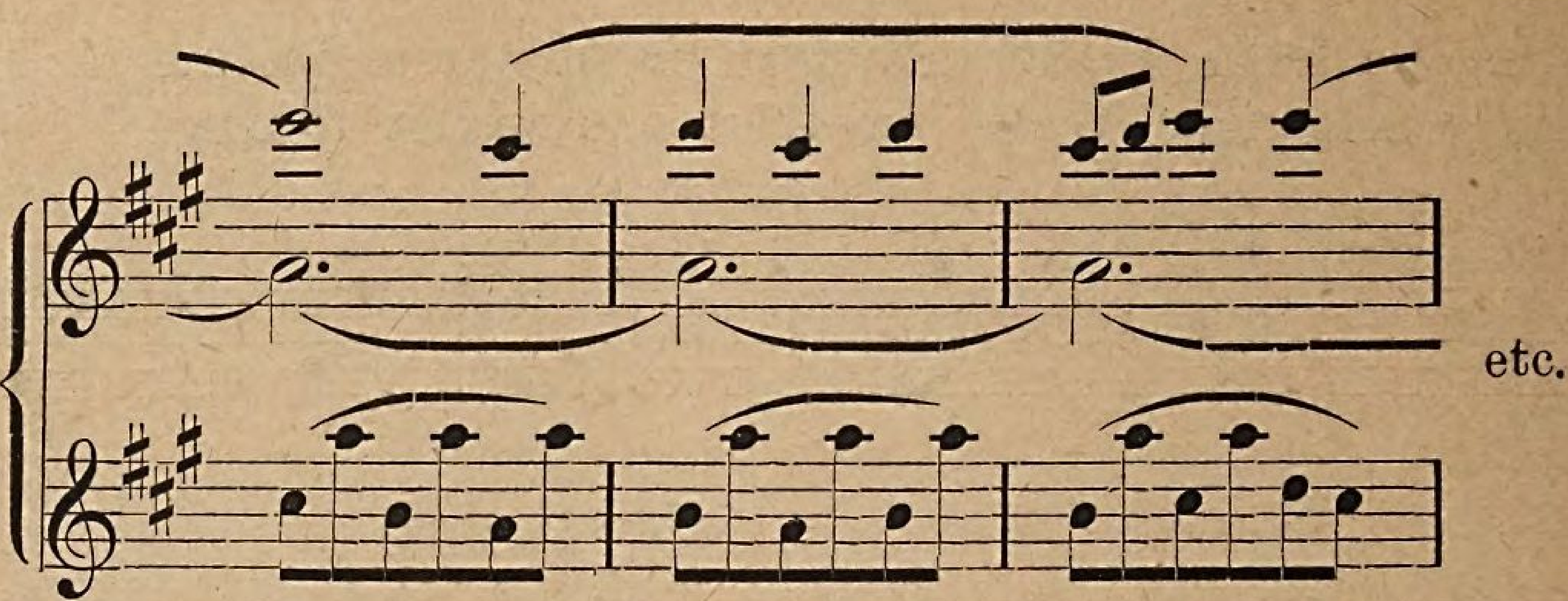


Im Allgemeinen bedarf der plastisch klar gezeichnete Satz bei nur einiger Aufmerksamkeit des Hörers keines Commentars. Er bietet wieder ein prägnantes Beispiel, wie Beethoven in seinen letzten Werken bei gewissen Lieblingsgedanken mit fast eigensinniger Consequenz beharrt, sich in deren Ausführung sozusagen unersättlich zeigt. Unser A dur-Intermezzo ist in dieser Beziehung ein Seitenstück zum Scherzo des Esdur-Quartetts Op. 127, das aber — wie wieder Marx sehr richtig bemerkt — bei jedem Schritte der tongestaltenden Phantasie des Meisters neue unabsehbare Bahnen erschliesst, den musikalischen Horizont stets erweitert, während der zweite Satz des A moll-Quatuors bei aller unablässigen Regsamkeit, mit welcher die motivischen Elemente (die unisonen Aufschritte: a, das Hauptthema entweder als Ganzes oder in seinen einzelnen Bestandtheilen b und c, theils für sich allein, theils mit einander combinirt, c besonders in meisterlich leichten kanonischen Imitationen) durchgeführt werden, doch gewissermaassen nicht vom Flecke kommt.

Noch mehr gilt das Letztere, aber nur rücksichtlich der Hauptmelodie, von dem nun gleichfalls in A dur einsetzenden höchst merkwürdigen Alternativ des Intermezzos, eigentlich einer kostbar ins Grosse ausgeführten Musette, in welcher der Humor des Meisters auf das Entschiedenste durchbricht, ja an einer Stelle den Satz förmlich aus Rand und Band bringt.

Ganz treffend sagt Marx: „Nach den vorhergegangenen kurzgemessenen Sätzen von je zwei Takten fällt schon die Weite dieser neuen Weise





auf; es sind elf Takte, die sich sogleich wiederholen (wobei nacheinander Bratsche und Violoncell sich, wie zuvor die zweite Violine, einführen und die Octave A—a aushalten), also zwei Mal elf Takte.“ Wenn aber der vortreffliche Beethoven-Biograph weiter hinzugefügt, dass „der erfrischtere zweite Theil weit ausgesponnen an den ersten Anfang des Quartetts (Krankheit, Adagio des ersten Satzes) leis erinnere“, so erscheint uns solche musikalische Reminiscenz zu weit hergeholt, denn Marx meint offenbar jene Stelle, in welcher Beethoven voll tollen Uebermuthes den Rhythmus des Alternativs förmlich über den Haufen wirft: wir werden gleich darauf zu sprechen kommen.

Unmittelbar an die oben erwähnten 2×11=22 Takte anschliessend, intonirt zuerst die Viola, dann nachahmend, aber mit verändertem Ausgange die Primgeige einen neuen Gedanken,



(Begleitung sempre stacc.)
(Die Achtel möglichst deutlich.)

eine Achtelfigur, aus welcher nun (man vergleiche die Seiten 58 und 59 der Partitur) das frischeste, fröhlichste musikalische Leben hervorspriesst. Wie selig gestaltet sich z. B. das neue Achtelmotiv in den letzten Takten der S. 58, hinüberführend auf S. 59 der Partitur, wo sich die Melodie der Viola auf den zwei Grunddreiklängen von E dur behaglich

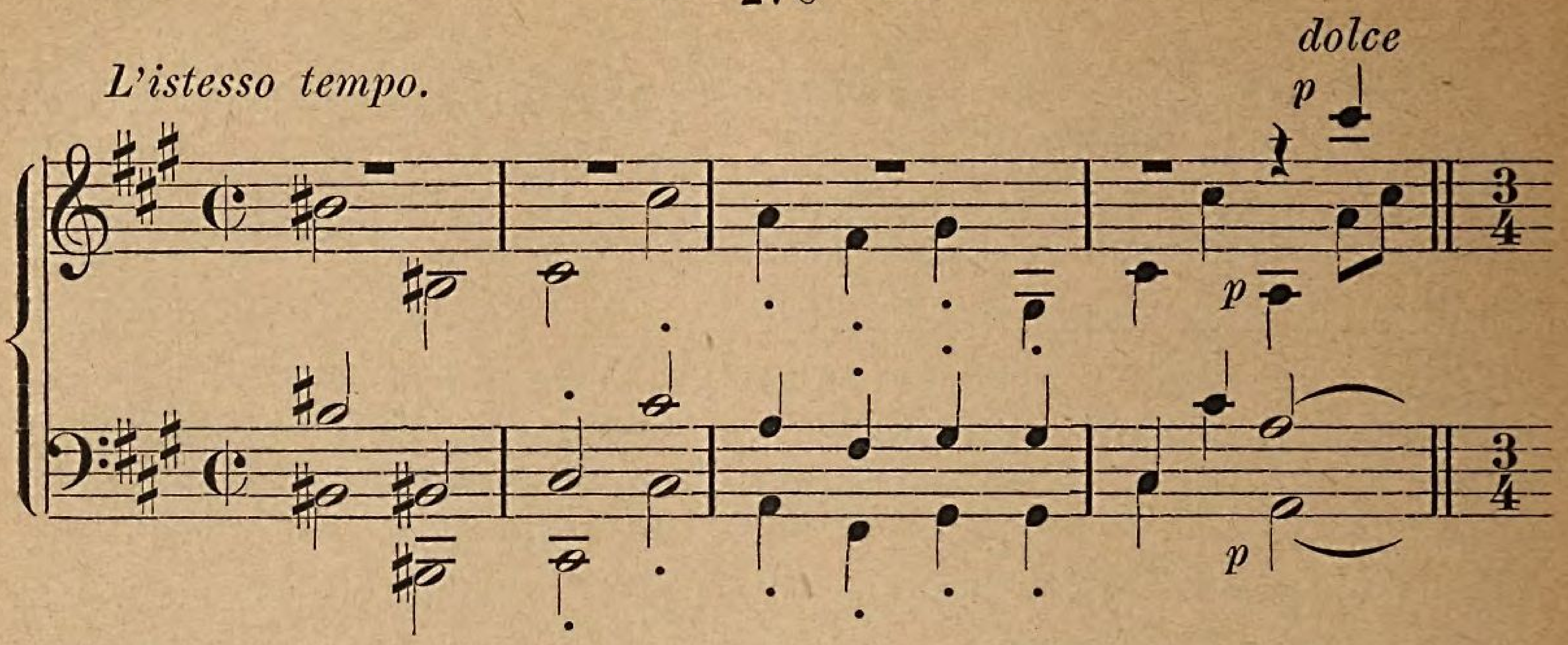
Viola



auf- und abwiegt, während die Partner in gleich accentuirten Staccatovierteln hüpfend begleiten, welches wonnige Schaukeln oder wie man bei dem ausgesprochenen Tanzcharakter sagen könnte: „Walzen“ später, wenn die Primgeige die Melodie führt, sich noch animirter kundgibt. Die Tonsprache des Meisters ist hier entschieden populär, gewisse Wendungen erinnern sogar auffallend an Haydn und seine zu Symphonie-Menuetten gewordenen Bauerntänze, aber es ist doch ein geistiges Etwas, aus dem man den grossen Beethoven heraushört und das uns sagt: das Alles sei nicht naiv, sondern bewusst, persönlich-reflectiv, ein Bild zeichnend, gemeint. Auf uns hat dieses Alternativ immer wie das berühmte Scherzo der Pastoralsymphonie „Lustiges Zusammensein der Landleute“ gewirkt, und selbst wenn man die Idee des angeblich in diesem Quartett illustrirten Krankheits- und Genesungsprocesses Beethoven's festhielte: erschiene denn da die Auslegung so gezwungen: „Der Genesende begibt sich aufs Land hinaus, saugt tief athmend den frischen Aether ein, lauscht einer burlesken Tanzscene, die ihn so ergötzt, dass er sich selbst in den munteren Reigen mischt und endlich laut aufjauchzend wahre Luftsprünge unternimmt?“ Oder sind diese 16 mit einem Male in den Tanzrhythmus hineingeschobenen episodischen Takte, namentlich das köstliche Alla breve







etwas Anderes, als tolle „Luftsprünge“ des kühnsten musikalischen Humors?! Und aus dieser ausgelassen muthwilligen Stelle (wir geben zu, dass sie durch die Cis moll-Harmonie etwas Erschreckendes, aber doch nur humoristisch-, gleichsam koboldhaft-Erschreckendes hat) will Marx die Anknüpfung an die Krankheitsidee des ersten Satzes herauslesen — blos wegen der Ganznoten und des Secundenschrittes derselben: aber wie vollständig anders ist hier die rhythmische Bildung und damit der musikalische Sinn, der sich ohne alle Rückbeziehung auf früher Gehörtes von selbst ergibt!

Jedenfalls ist die Wirkung dieses Intermezzo-Alternativs des A moll-Quartetts eine elektrisirende, beim ersten Mal Hören im Original höchst überraschende, und wir haben es öfter erlebt, dass ein ganzes Publicum bei entsprechender temperamentvoller Ausführung des Satzes (Hellmesberger in Wien ist u. A. der rechte Interpret dazu) mit dem Meister in eine Art bacchantischen Taumels gerieth.

Es kann wohl nicht geleugnet werden, dass die darauf folgende notengetreue Reprise des Hauptsatzes eine kleine Abschwächung der mächtig erregten Stimmung involvirt, und wir möchten es beinahe bedauern, dass der Meister, nicht wie im Scherzo des Es dur-Quartetts Op. 127 noch einmal das Alternativ leise berührend, uns mit Einer jener musikalischen Ueberraschungen entliess, durch welche sich seine Satzschlüsse vor denen der anderen grossen Classiker fast durchaus auszeichnen.

Der dritte Satz des A moll-Quartetts ist nun jene berühmte „Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico“, das eigentliche Herz der Tondichtung, jedenfalls deren entscheidender, psychologischer Mittel- und Wendepunct. Ein Stück von höchster Weihe und Innigkeit, das mehr als lange Abhandlungen Beethoven's religiöse Gläubigkeit, sein Vertrauen auf eine höhere Macht, einen persönlichen Gott bezeugt, eine Seelen-Offenbarung, so unendlich tief und individuell, dass es sich — wie A. W. Ambros in seinen „Culturhistorischen Bildern“

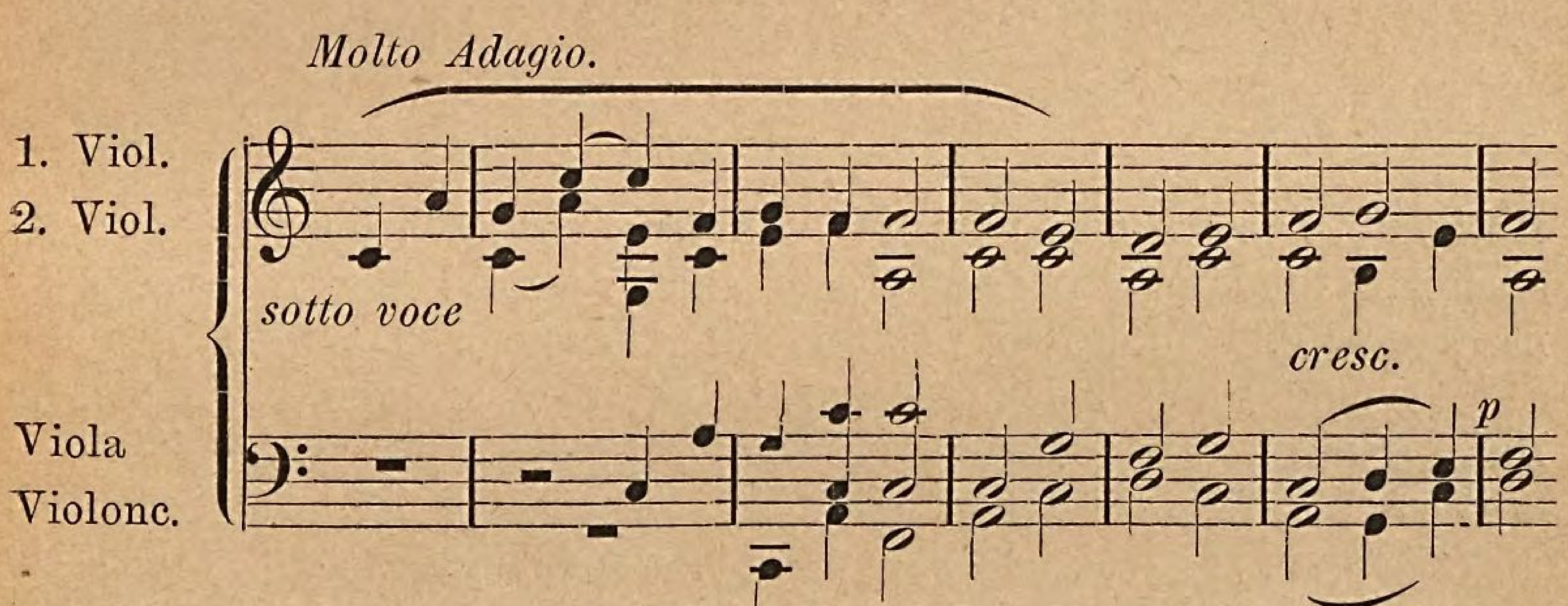
treffend bemerkt — fast sonderbar ausnimmt, wenn diese Adagio in kerzenhellem Saale vor einer bunten Versammlung gespielt wird und das Auditorium darnach klatscht oder gar, wie in früheren Jahren auch vorgekommen sein soll, zischt.

Auf dem, dem Fürsten Galitzin (welchem das Quartett gewidmet) übersendeten Originalmanuscript lautete die Ueberschrift von Beethoven's eigener Hand deutsch: „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart". Die italienischen Worte fanden sich erst später — mit oder ohne Zuthun des Meisters — in der Partitur ein.

Seiner Anrufung des Höchsten schon äusserlich ein möglichst feierliches, von aller Weltlichkeit abgekehrtes Gepräge zu geben, ergreift Beethoven für den Hauptsatz des Adagios gleichsam instinctiv eine der alten Kirchentonarten. Dass es gerade die „lydische" sein musste, weil man ihr schon bei den Griechen den Ausdruck krankhafter (?) Weichlichkeit zusprach und der Meister hiermit an die überwundene „Krankheit" erinnern wollte, scheint uns von Prof. Marx wieder zu viel „hineingedeutet". Beethoven wählte die lydische Tonart als alte Kirchentonart überhaupt, d. h. als etwas an und für sich Liturgisch-Religiöses; das ist wohl der richtige Sachverhalt.

Die Form des Adagios ist, wie schon angedeutet, die eines (zwei Mal wiederkehrenden) Hauptsatzes mit (ein Mal wiederholtem) Alternativ.

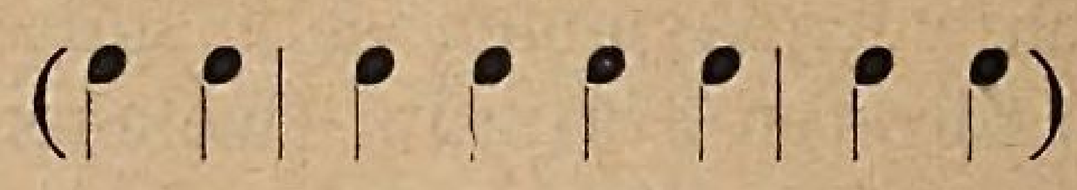
Der Hauptsatz ist eben der „Dankgesang", eine Art Choral mit nachahmenden Vor- und Zwischenspielen,



wobei sich die lydische Tonart als gleichsam unser F dur mit strenger Vermeidung des B (das die Tonart nach dem System der Kirchentonarten in das jonische genus molle verwandelt haben würde) äussert und der Choral immer über je 3 + $^2/_2$ Takte —



die Zwischenspiele (das Vorspiel eingerechnet) aber über 1 + $^2/_2$ Takte



verbreitet, beide Elemente in regelmässiger Aufeinanderfolge je fünf Mal erscheinen, somit der Cantus lydicus hier bei seinem ersten Auftreten 30 Takte enthält.

Ein Ueberleitungsakt (auf der Dominante von D) führt in das **Alternativ**: Andante, D dur, $^3/_8$, welches im Originalmanuscripte „Neue Kraft fühlend“, in der ersten gestochenen Partitur aber „Sentendo nuova forza“ überschrieben ist. Der Satz hat eine seltsam eigenwillige, aber höchst charakteristische



Motivenbildung, und überdies ist der vorgeschriebene Wechsel staccirter und gehaltener Noten, starker und leiser Accente sehr merkwürdig. Es ist so recht ideelle Ausdrucksmusik.

„Wunderlich zeichnet sich hier“ — wir können in diesem Fall, wo im Anschlusse an das vorliegende „Programm“ Beethoven's ein Missverstehen nicht leicht möglich ist, getrost Prof. Marx das Wort lassen — also: „wunderlich zeichnet sich in diesem Andante die mehr geistige Kräftigung; es ist nicht stoffige Gedrungenheit, sondern Nerv, kühner Umblick und doch noch Nachgefühl nervöser Gereiztheit. Die erste Violine übernimmt vereint, gemischt mit der zweiten (ja für Augenblicke: Takt 10 und 12 seit Beginn des Andante sinnvoll ineinandergewirrt mit ihr) den Gesang, bis sie ihn in unnachahmlicher Anmuth, ja mit der Ueberschwänglichkeit verjüngter Lebenskraft, die alle Pulse durchzittert, zu Ende führt, —





nicht ohne Nachgefühl der Dumpfheit überstandener Leiden; diese letzte Wendung ist cantabile espressivo (S. 63 der Peters'schen Partitur) überschrieben; man beachte für unsere (d. h. Marx') Bedeutung das Violoncell. Dem Schreiber Dieses will die letzte beregte Stelle





andererseits wie ein Nachklang aus der D-Messe vorkommen, man könnte der Melodie der Oberstimme inbrünstig-fromme Worte des Dankes unterlegen. Wie sich dann diese Schlusspartie des D dur-Andante im Ausdruck steigert, immer inniger und inniger: Takt 4 und 5 nach dem letzten des eben gebrachten Notenbeispiels besonders zu beachten! — dies mag man in der Partitur nachlesen.

In D dur, im *più piano* erlischt der Satz; *pianissimo* klingt e—g—c (statt e—g—b—c) nach, und der „Dankgesang“ kehrt wieder, die Choralmelodie hochliegend in der ersten Geige gleichsam visionär, das Einleitungsmotiv (der Vor- und Zwischenspiele) wird mit synkopirender rhythmischer Aenderung als Figuralmotiv gegen den Choral durchgeführt.

Die melodische Aufeinanderfolge ist sonst wie zu Anfang: der Choral und das Zwischenspielmotiv erscheinen je fünf Mal, und der Satz hat wieder 30 Takte mit anschliessendem Ueberleitungstakt nach D dur.

Hier kehrt nun das Alternativ wieder, aber rhythmisch und figural gegen früher ausserordentlich bereichert, belebt, gesteigert, es ist — wie Marx schön sagt — Eine von jenen Beethoven'schen Veränderungen „aus dem Innigen in das Innerlichste“, die wir u. A. in den wunderbaren Variationen des Adagios aus Op. 127 kennen gelernt haben.

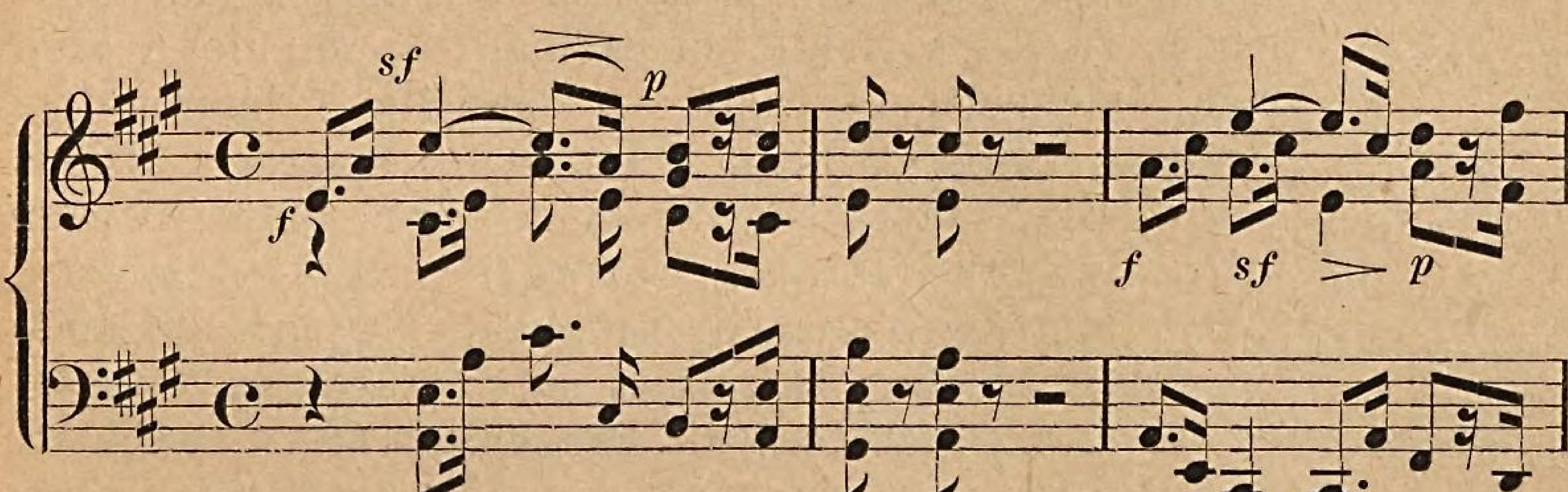
Zuletzt schliesst der Choral „mit innigster Empfindung“, wie der Meister ins Manuscript schrieb, „con intimissimo sentimento“, wie in der gestochenen Partitur steht.

Aus dem (wesentlich in Achteln gebildeten) Figuralmotiv der ersten Reprise ist ein beweglicheres (die Achtel grösstentheils in Sechszehntel zertheilendes) entwickelt worden, das nachahmungsweise gegenüber dem Choral, der ebenfalls imitatorisch durch alle Stimmen geht, eine zweite Figuration bildet. Der geistige Ausdruck des Tonstückes ist hier der höchster erdenentrückter Verklärung, ja Verzückung, welche unwillkürlich auch den auf-

merksam lauschenden Hörer weit, weit weg „über das irdische Getriebe" erhebt, zugleich aber eines felsenfesten Gottvertrauens, das sich namentlich in den mit „sforzato" bezeichneten C dur-Takten, insbesondere den drei letzten derselben, wahrhaft monumental ausspricht. (Man beachte hier die grossartige Unbekümmertheit des vom melodischen Zuge seiner Gedanken fortgerissenen Meisters um einzelne harmonische Härten, z. B. die von den Geigen zusammen intonirte so einschneidend herb-freudige None bei den zwei ersten Sforzatos.)

Uebrigens tönt der Satz nicht *forte* oder *fortissimo* in der bei jenen Sforzatos erreichten psalmistischen Begeisterung, sondern ganz leise: *pianissimo* aus, Choral und Figuration entschweben in fortwährendem Diminuendo (der Gesang Aller in einzelnen Crescendos gleichsam tief aufathmend) wie eine wunderbare Himmelserscheinung, dabei wurde fast unmerklich das entschiedene helle C dur der sforzato-Takte wieder verlassen, und so gehört der Schluss des Adagios ganz dem F dur ohne B: der lydischen Tonart, welch Letztere sich freilich in dem lang auszuhaltenden unmittelbaren Schlusstakt in Nichts von unserem modernen F dur unterscheidet.

Dem wunderbar erhebenden und verklärenden Dankgesang folgt in dem Quatuor Op. 132 ein kurzes Marschsätzchen (Alla marcia, assai vivace, A dur, $^4/_4$) zweitheiliger Form, streng achttaktiger Gliederung, der erste Theil so:





beginnend, acht Takte einnehmend mit Reprise (Modulation nach der Dominante E und Schluss auf derselben). Der zweite Theil, welchen die Primgeige so:



eröffnet, über 16 Takte verbreitet, gleichfalls mit Reprise und im Hauptton A schliessend. Der Charakter des Stückes energisch, frisch und erfrischend, im zweiten Theil ein wenig an des Meisters Triumphmarsch aus „König Stephan" erinnernd, wie der Letztere von jener nur Beethoven gegebenen edlen und grossartigen Popularität.

Marx findet in dem Satze „den Einherschritt des der Genesung Nahen und Sicheren, frische Kraft, wenn auch noch nicht Vollkraft, aber festen Schritt" und kann für seine Auffassung die so entschiedenen *forte*-Einsätze anführen, die sich sofort zum *piano* ermässigen.

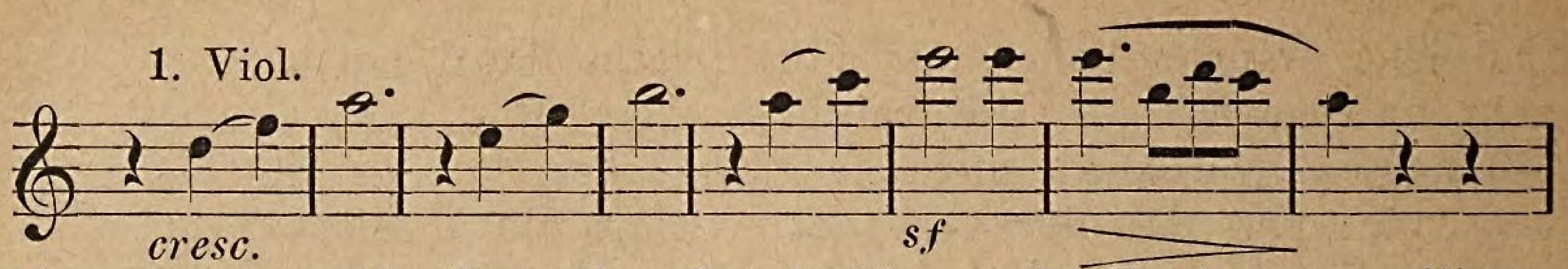
Beethoven liebt aber überhaupt in seinen letzten Werken, wenn er die Marschform oder ihr verwandte prägnante rhythmische Gestaltungen wählt, diesen bedeutungsvoll der künstlerischen Besonnenheit entsprungenen Wechsel von *forte* und *piano*: wir erinnern nur an den zweiten Satz der Claviersonate Op. 101.

Sobald nun im Quatuor Op. 132 der zweite Satz des Marsches mit seiner Reprise zu Ende, folgt unmittelbar — auf die Achtel des letzt citirten Notenbeispiels basirt — ein Più Allegro ($^4/_4$), in A moll beginnend, durch F nach C dur leitend, auf welchem Ton nun die Primgeige unter dem Tremolo aller Unterstimmen zu einem der leidenschaftlichst bewegten Recitative ansetzt, welche die Instrumentalmusik überhaupt kennt: glühend heiss braust der Tonsatz auf, da gilt es einen raschen, kühnen Entschluss, und so stürzt sich denn die Primgeige (deren Recitativ zuletzt auf D moll abschloss) in einer unwiderstehlichen, echt Beethoven'schen Achtelcadenz (Presto, A moll, alla breve) in die Tiefe und eilt wieder hinauf, um nochmals recitativisch nach einem Takte der Ermattung, des Zögerns (Poco Adagio, smorzando) sofort („attacca") in das Finale (Allegro appassionato, $^3/_4$, A moll) zu führen, dieses — wie sich Marx treffend ausdrückt — „wunderwahre psychologische Ergebniss" der an uns bisher vorübergezogenen Kämpfe und Erhebungen, Leiden und Tröstungen des Tongedichtes. „Es geht hinaus zu neuem Leben und Wirken. Aber das jugendfrische, ungebrochene Leben ist es nicht. Das Siechthum ist überwunden; aber was es geraubt, ist unvergessen,

und jene ursprüngliche, unberührt frische Kraft hat nicht wiederkehren können.“ — Wir möchten hier Prof. Marx ergänzen: Wenigstens anfangs nicht, so lange der Satz in Moll verweilt und ringt und sich durcharbeitet. Schon die Molltonart an sich, sodann die Hast und Unruhe der Bewegung (man beachte in dem nachfolgenden Notenbeispiel genau den Gang der Unterstimmen) gleich in den ersten Takten des Finales



sind für diese Auffassung charakteristisch, aber aus der Takt 3 beginnenden wunderbar innigen Melodie der Oberstimme spricht Beethoven's Seele, eine zwar ungebrochene, aber im tiefsten Innern verwundete grosse Seele, die mit verzehrender Sehnsucht nach Glück, nach vollem Verstandenwerden verlangt. — Nicht trennen kann sich der Meister von dieser Melodie (gewiss eine der ergreifendsten, die er je erfunden), immer wieder kehrt er in seinem (prachtvoll klar, künstlerisch reich und energisch gebildeten) Finale zu derselben zurück; schon in den an das letzte Notenbeispiel unmittelbar anschliessenden acht Takten wird der so leidenschaftlich aus A moll in die Paralleltonart drängende Gesang um eine Octave höher und die Primgeige zum Theil durch die Viola verstärkt wiederholt. Dann erst folgt der abschliessende Nachsatz der melodischen Periode,



(Accompagnement: Dem oben, bei Anführung des Vordersatzes, citirten analog.)

welcher gleichfalls wiederholt wird, worauf nun durch Combination der zwei Schlusstakte jenes Nachsatzes mit einem die schlechten Takttheile scharf accentuirenden Zwischentakt die Musik den Charakter schneidigster, trotzigster Energie annimmt; man beachte in der von uns zur effectvollen Wiedergabe claviermässig über-





tragenen Partie die von den beiden Geigen gebildete herausfordernde schrille None in Takt 2 und 6, wobei aber das auszuhaltende e der zweiten Violine eine Octave tiefer zu denken.

Auch die letzterwähnten acht Takte werden wiederholt (es herrscht in diesem Finale geschlossenste, ebenmässigste Form), jedoch in der Weise, dass die drei Oberstimmen, hoch hinauf geschrieben, sich in die grollenden Achtel jenes Zwischentaktes einbohren, das Violoncell aber die melodische Figur aus dem Hauptsatz übernimmt; dann wird in kurz abgestossenen Achtelaccorden (entsprechend den letzten Takten des letzten Beispiels)

nach G dur modulirt und daselbst der Seitensatz eingeführt, der in seiner capricciösen Bildung, durch den charakteristischen Triller und den erfrischenden Ausdruck im Allgemeinen entfernt an das





„Sentendo nuova forza“ aus dem Adagio erinnert, obgleich die Stimmung hier mehr humoristisch ist.

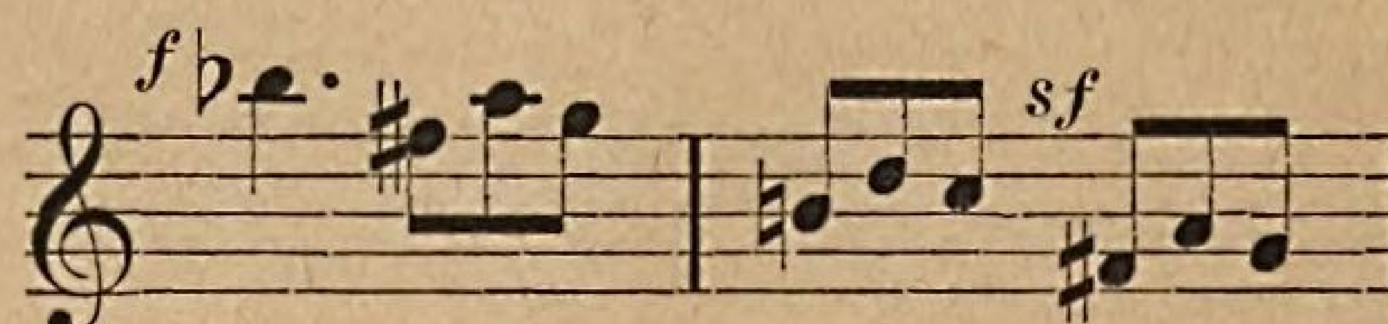
Unter eigenthümlich flüsternder Begleitung modulirt der Seitensatz nach E moll und hiermit zu einer tiefernsten und ausdrucksvollen Episode (S. 71, System 3 der Partitur von Peters). Vom 5. Takte derselben angefangen vereinigt sich die aus dem Hauptthema des Satzes entnommene höchst markirte, stets *fortissimo* aufzustreichende Figur des bis in die Tenorlage hinaufgetriebenen Violoncells mit dem Vorhaltsaccorde der Partner zu wahren Prachtharmonien, die ein Bild echtest Beethoven'scher Entschlossenheit und Unbeugsamkeit darbieten: auf dem Clavier lässt sich dies ungefähr so wiedergeben:



Da ergreift die Primgeige (s. das nächste Notenbeispiel!) das Wort zu einer mit den soeben vernommenen monumentalen Harmonien auffallend contrastirenden, aber nicht minder eindringlichen Phrase der „Bitte“ oder der „Beschwichtigung“ — wer vermag alle Intentionen des Meisters im Detail zu deuten?! Um so härter, granitener stellen sich

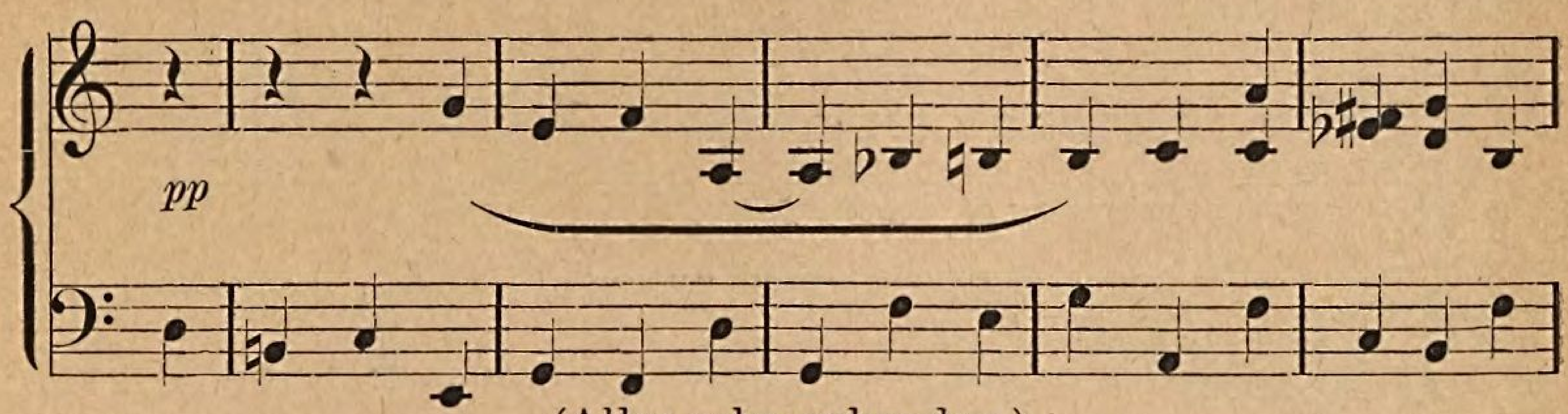


die Violoncellfigur und die Vorhalte neuerdings in den nächsten vier Takten entgegen, aber nun spricht die eben citirte Phrase dringender und bewegter, worauf sich der Tonsatz, in jenen verschränkten Harmonien, welche Beethoven in seinen Spätwerken (und nach ihm Schumann) so gern verwendet, in fortwährendem Diminuendo mehr und mehr beruhigt, sodann aber (bei der letzten entschiedenen A moll-Wendung) scheinbar ganz unwillkürlich wieder bei der Anfangsmelodie anlangt — als könne es gar nicht anders sein. Die nun folgenden 32 Takte (S. 72 der Part.) sind im Wesentlichen dem ersten Auftreten des Hauptsatzes (Vorder- und Nachsatzes sammt Reprisen) entsprechend, S. 73 der Partitur aber beginnt — erst in F dur, von dem in der Primgeige so modificirten Grundmotiv des Hauptsatzes



eingeleitet — eine über 40 Takte verbreitete höchst phantastische und erregte Durchführung, in den *pianissimo*-Stellen an das seltsam humoristische Stimmengewebe des Scherzos aus dem F dur-Quartett Op. 59 erinnernd, besonders lebhaft und befeuernd von da an, wo das Violoncell die melodische Führung übernimmt. Es gilt ein rüstiges Durchkämpfen und Durcharbeiten zur vollen Freiheit und Heiterkeit der Seele, aber dieses Ziel wird nicht sofort erreicht, zuvor zieht noch einmal der ganze erste Theil des Finales im Sinne der Sonatenform an uns vorüber und daran reiht

sich ein aus der Beschwichtigungs-Phrase (wie wir sie genannt: vorletztes Notenbeispiel) durch Umkehrung der Schlusstakte hervorgebildeter wieder ganz eigenthümlich phantastischer Anhang:



(Alles sehr gebunden.)

Durch 20 Takte flüstert es in den einander imitirenden Stimmen leise und spinnt sich fort, bis unmerklich das Motiv dieser geheimnissvollen Entwickelung in Jenes des Hauptthemas übergeht, welches nun leidenschaftlichst und unwiderstehlich „accelerando“ (vom Meister überdies mit den deutschen Worten „Immer geschwinder“ bezeichnet) von Stimme zu Stimme vorwärts drängt, ja stürmt und endlich in ein Presto geräth (S. 77 der Partitur), woselbst die Hauptmelodie (jetzt Vorder- und Nachsatz ohne die bisherigen Reprisen zu einem Ganzen vereint) von dem in die Violinlage versetzten Violoncell, dann auch von der Primgeige unisono mit höchster Schallkraft und Entschiedenheit intonirt, von den Mittelstimmen in Achtel-Doppelgriffen gleich schallkräftig, gleichsam trommelartig begleitet, ihren eindringlichsten, glühendsten Ausdruck erringt. Die erste Violine hält durch fünf Takte decrescendirend die Dominante e aus, während inzwischen das Violoncell die Melodie von dem düsteren Moll befreit und sich hierauf Alles glückselig in das längst ersehnte A dur stürzt! Jetzt — jetzt erst ist die volle ursprüngliche Kraft und Gesundheit des Tondichters wieder hergestellt (Marx übersieht vollständig diesen A dur-Anhang, wenn er Vorstehendes dem Finale überhaupt abstreitet), jegliches Leid, jeder seelische oder (wenn er überhaupt gemeint war!) auch physische Schmerz ist überstanden und vergessen . . . wir bitten die Leser, sich durch einen Blick in die Partitur oder noch besser durch eine lebendige Musteraufführung unseres Meisterwerkes zu überzeugen, wie hier am Schlusse die Stimmen wonnig dahinfliegen, scherzen, kosen, tändeln, in heimlicher Lust und dann wieder in vollem Jubel aufrauschen, und dies Alles doch nur aus dem in seiner Mollgestalt so unendlich schmerzlich erregt gewesenen Hauptthema hervorgezaubert ist!! Wie eine Vorahnung dieses Triumphes Beethoven'scher Freudigkeit, Beethoven'schen Humors wirkt der kurze, geniale fünfte Satz (Allegro, F dur) im Quatuor Op. 95,

im A moll-Quartett aber ist Alles reicher, freier und weiter geworden; nicht trennen kann sich der Meister von dem seligen Spiel übermüthiger Laune, wenn er auch einmal zu einem recht frappant humoristischen Schlusse



(Alle Stimmen unisono.)

ansetzt, beginnt er doch den ganzen lustvollen Reigen (der hier und da wie eine Idealisirung, Vergeistigung Haydn'schen Stiles anklingt) von Neuem und steigert ihn und ist endlich doch — auf seine ursprüngliche Schlussidee zurückgreifend — mit ein paar kühnen Sprüngen „beim Thore draussen": ehe mans nur recht begreift. Jedenfalls passt R. Schumann's geistreiche Bemerkung, die er auf die Schlüsse des Scherzos der 7., des Allegrettos der 8. Symphonie Beethoven's münzte: „Dass man hier ordentlich den Meister freudestrahlend die Feder wegwerfen sehe, die wahrscheinlich schlecht genug gewesen" auf die genialen Schlusstakte des A moll-Quartetts nicht minder.

Wir gelangen zu Beethoven's letztem Quatuor

Op. 135, Fdur,

das er im Herbst 1826 auf dem Gute seines Bruders Johann zu Gneixendorf in der Nähe von Krems componirt oder doch mindestens vollendet hat. In den Dimensionen ist es das kleinste der letzten Quartette, darum aber auch leichter verständlich, als seine Vorgänger, mit denen es übrigens — nicht in Einer Note einen Nachlass an Kraft und Meisterschaft verrathend — geistig ganz auf derselben Höhe steht. Eine einheitlich durchgeführte psychologische Idee, wie in den Quatuors Op. 131 und 132 oder auch in den beiden ersten Sätzen von Op. 127, ist nicht erkennbar, der Inhalt erscheint im 1., 2. und 4. Satze vorwiegend als reizvoll-humoristisches Tonspiel, wenn auch in Beethoven'scher Weise beseelt, das Adagio aber ist im kleinen Rahmen eine der tiefsten Offenbarungen des Beethoven'schen Genius, man empfängt von diesem (3.) Satze des Quartetts den Eindruck, dass er in unbewusster Vorahnung des nahen Endes geschrieben worden.

Der erste Satz ist eine ganz meisterlich leichte Quartettarbeit, so recht dem luftigen, fein-polyphonen Charakter der Kunstgattung entsprechend und offenbar in Einem Zuge niedergeschrieben. Bemerkenswerth ist der Reichthum kleiner, neckender Motive, die der Meister hier aufbietet, wahrhaft genial die Art und Weise,

mit welcher er die ihm wichtigsten und charakteristischsten dieser Motive später miteinander combinirt.

Gleich der unmittelbare Anfang stellt den humoristischen, sich in Contrasten ergehenden Charakter des Satzes fest. Die Viola intonirt das capricciöse erste Hauptmotiv, welches durch das des des Violoncells eigenthümlich nach Moll schillert und in der



Primgeige sofort ein leises neckisches Echo findet. Das ganze harmonisirte Hauptmotiv (welches wir A nennen wollen) hat etwas Fragendes; die Frage wiederholt sich in den zwei nächsten Takten (wobei der köstliche Zug nicht zu übersehen, dass sich das scherzhaft leise *pianissimo*-Echo der Primgeige in einen höchst unerwarteten sforzato-Accent beider Violinen verwandelt), dann erst erfolgt die Antwort in dem zweiten, von Stimme zu Stimme springenden Hauptmotiv (B):



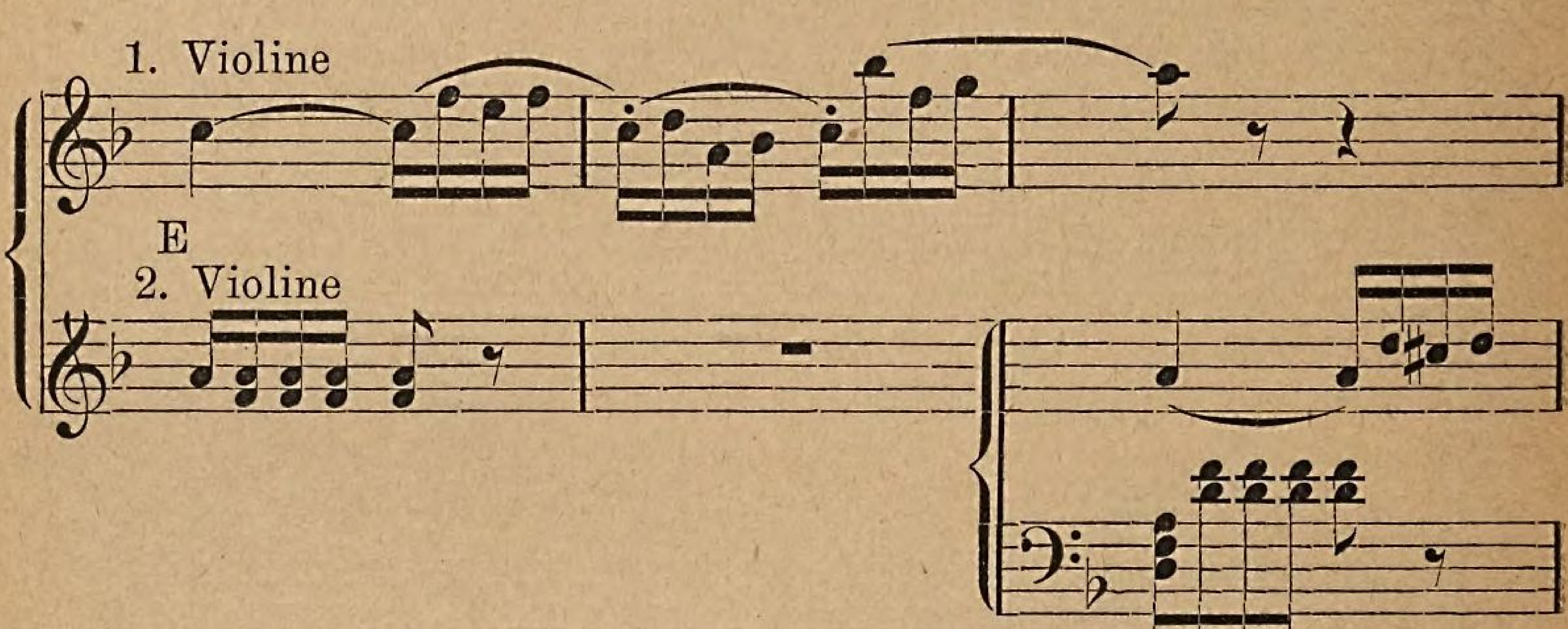
(das man auch als den Nachsatz der ganzen melodischen Periode des Einganges auffassen könnte), welches (erst die Primgeige und Viola, dann alle drei Oberstimmen unisono) in folgender Cadenz:



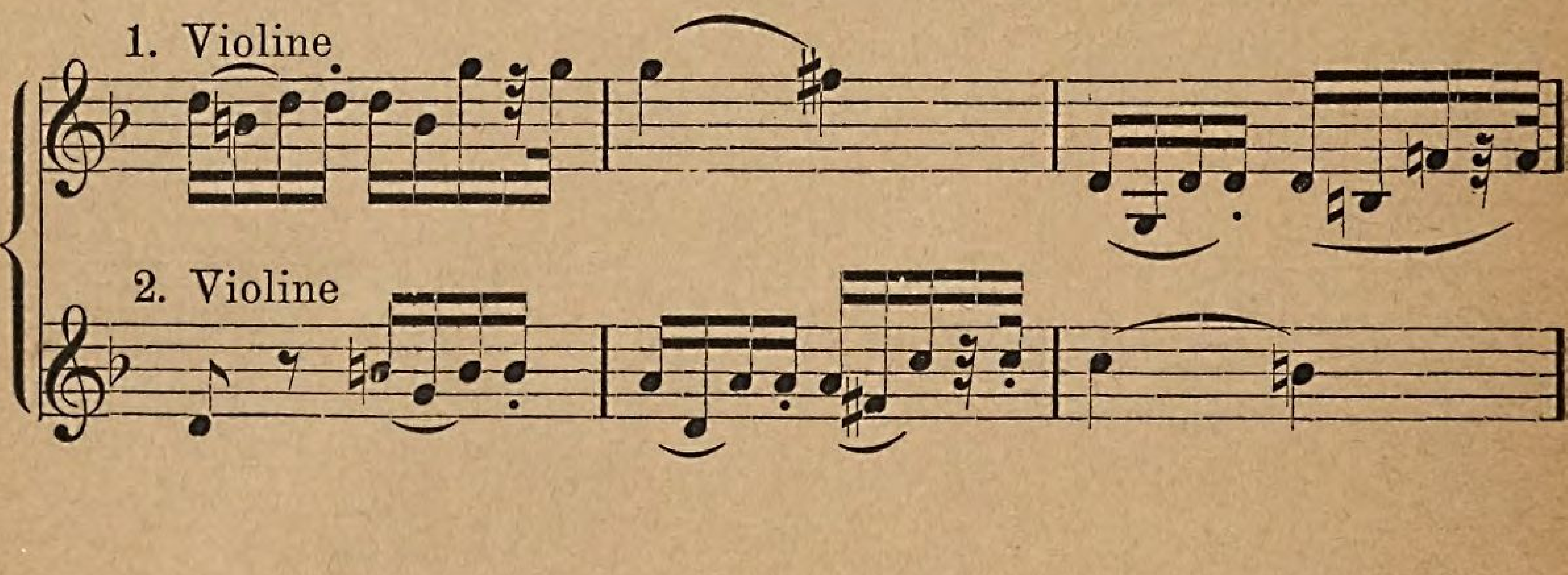
seinen behaglichen und vollbefriedigenden Abschluss auf der Tonica findet. Nun setzen die Instrumente wieder unisono und noch immer in der Haupttonart F dur in einem gesangvollen dritten Motiv (C), einer Art Zwischensatz von Viertelnoten fort, der aber schon nach 4 Takten verlassen wird, um durch eine nach C modulirende Triolenfigur der Primgeige einem vierten (durch rhythmische Verkürzung des Hauptmotivs) entstandenen knapp-capricciösen Motiv zuzusteuern, das sich in leicht hüpfenden Imitationen über 8 Takte verbreitet.



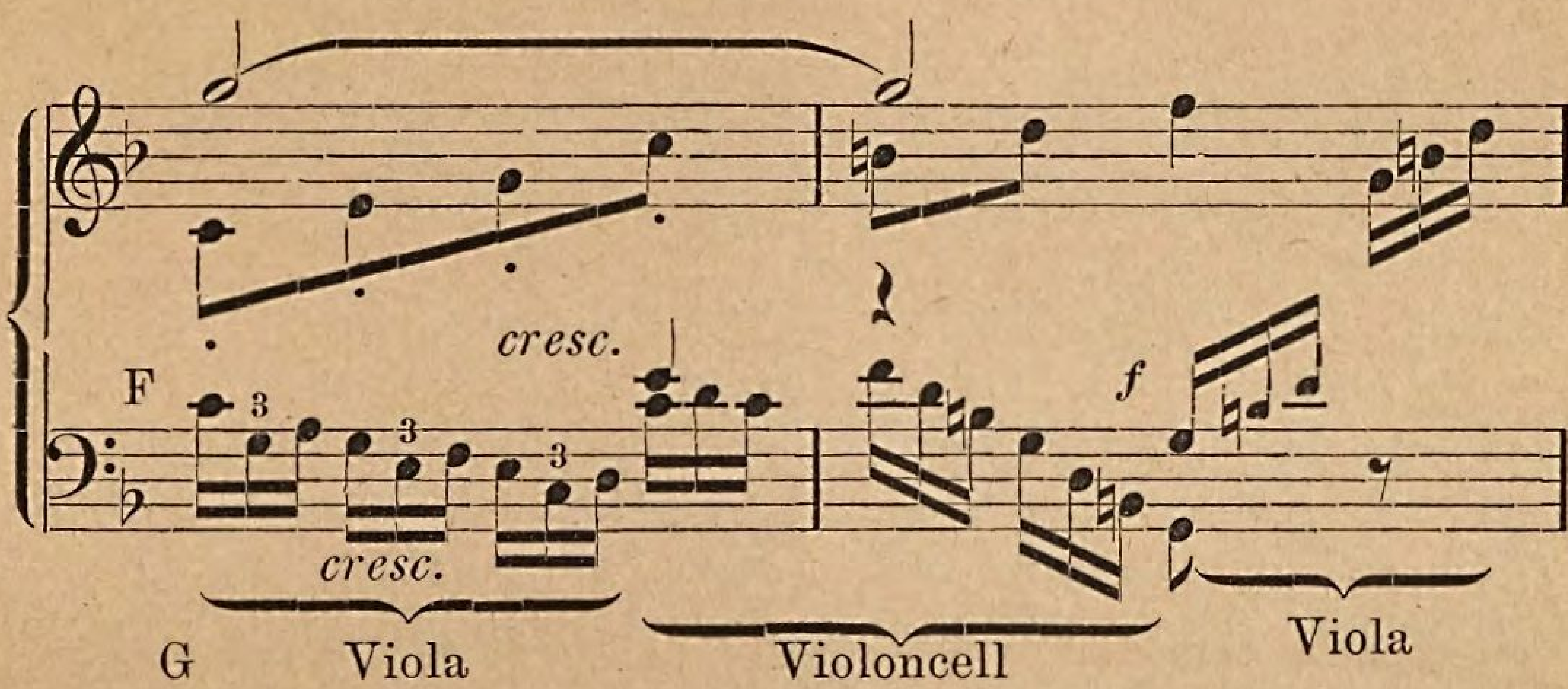
Der eben vernommenen polyphonen Periode folgt eine durchaus homophone Melodie (wieder entschieden als Motiv zu betrachten und daher mit E zu bezeichnen), welche an den Allegro-



Satz der Ouverture zu den „Ruinen von Athen“ erinnert, durch D moll nach C- und G dur modulirt und hier in ein harmloses kanonisches Wechselspiel ausmündet, das man Haydn zuschreiben



könnte, wäre die Wendung im 3. und 4. Takte nach dem zuletzt citirten nicht so echt Beethoven'sch innig. Unmittelbar an diese mit *p* bezeichneten Takte knüpft eine neue achttaktige Episode an, deren musikalischer Kern aus zwei gegensätzlichen Motiven, einem in staccato-Achteln mit abschliessendem Viertel aufsteigenden (F) und einem absteigenden Sechszehntel-Triolenmotiv (G), besteht.



Motiv G behauptet zuletzt, doch leise (*pp*) und zwischen C, F dur, A moll, G dur sich bewegend, das Feld, um gleich darauf einem eigenartigen unisono-Gesang der drei Oberstimmen (H) das Wort zu lassen, der in C dur intonirt, aber durch das frei angeschlagene, auszuhaltende dis des Violoncells seltsam nach E moll schillert:



Man beobachte, wie in den eben citirten vier Takten momentan die Tonart wechselt; Takt 1 und die erste Hälfte von Takt 2 steht in E moll, die zweite Hälfte von Takt 2 in C dur, das sich noch nach Takt 3 hinüberzieht, dann folgt A moll, und derselbe Modulationswechsel vollzieht sich in den vier nächsten Takten, die eigentlich nur eine rhythmische Belebung und Erweiterung

der letzten Gesangsepisode (in Sechszehntel und endlich Sechszehnteltriolen) vorstellen, dann erst ertönt im entschiedenen C dur der Schlusssatz (I), den wir am besten claviermässig so



vertheilen, und der ein unverkennbar Haydn'sches Gepräge besitzt.

So stehen denn im Ganzen neun Motive vor uns, Alle klar, einfach, leicht verständlich, ja populär, dennoch mag aber die Vielheit der Motive diesen oder jenen Hörer beim ersten Eindruck des Quartetts einigermaassen verwirren, da man schon immer auf Durchführung der Hauptgedanken wartet, während noch in Einem fort Nebengedanken vorüberziehen.

Denn der Durchführungstheil — und vor diesem ist von einer quartettmässig consequenten Entwickelung der Hauptgedanken nicht die Rede — beginnt erst mit dem 57. Takte und originell genug. Der im letzten Notenbeispiel citirte Schlusssatz klingt nicht auf dem C dur-Dreiklang aus, sondern trifft plötzlich den Dominantaccord von D, und hier meldet sich höchst unerwartet — man könnte wirklich sagen: „mit schnippischer Geberde" — Motiv B in der Primgeige, mit der 2. Violine alternirend, zuletzt auf dem Dominantaccord von C (G dur) liegen bleibend, worauf das Violoncell in eben diesem G dur, ganz unbegleitet mit dem Gesangsmotiv C fortsetzt, das aber schon im 4. Takte zur harmonischen Basis des in der Viola eingeführten Hauptmotivs A wird; beide Motive erklingen also gleichzeitig (bald das Eine, bald das Andere in der tieferen resp. höheren Stimme), und im 7. Takte seit Beginn dieser Episode kommt noch die Triolenfigur G (die, wenn man will, auch schon im Schlusssatz I zu finden war) hinzu, und alle drei Gedanken werden nun in spielend-leichter, wahrhaft reizender polyphoner Combination vereint weiter geführt, während der Satz allmählich crescendirend von G durch C dur, C moll, As dur nach B moll modulirt. Hier in B moll ist Motiv C plötzlich verschwunden, Motiv G aber zum natürlichen Accompagnement des von Primgeige und Viola, dann von beiden Geigen vollkräftig und vollsaftig (aber nicht unisono, sondern in erst weiter, dann engerer harmonischer Verbindung) intonirten Hauptmotives A geworden. Das Hauptmotiv A scheint jetzt recht energisch vordringen zu wollen, da wird es überraschend (von einem

trotzigen Unisono aller vier Quartettstimmen!) durch das Motiv B unterbrochen.

Hiermit gehört wieder dem Motiv B das Terrain, wir finden dasselbe mit seinen anfänglichen Imitationensprüngen in B dur, dann in der Grundtonart F dur, man erwartet unwillkürlich schon hier die Wiederanknüpfung des ersten Haupttheiles des Satzes mit seinen vielen Motiven, statt dessen erscheint eine leise zögernde Modulation von F dur nach A moll in der Primgeige



die Partner nachziehend, — und die Scene ist vollkommen verändert. Es eröffnet sich eine echt Beethoven'sche Episode: ein luftiges phantastisches Triolenspiel combinirt



mit bald da, bald dort frei angeschlagenen Noten: Atomen des Hauptmotivs A, das eigentlich nur mehr aus den Doppelvorschlägen kenntlich. Immer lebhafter, drängender wird die Triolenbewegung, (Modulation: A moll, D moll, G dur, C dur), die Primgeige in die höchsten Chorden hinaufgetrieben — da intonirt die Viola den Anfang des Quartetts, d. h. das ganze Motiv A, aber nicht wie dort *piano*, sondern mit fast unheimlicher Kraft, accompagnirt von den *forte* polternden Sechszehntel-Triolen des Violoncells auf des (und füllenden Noten der Oberstimmen), also im entschiedenen F moll, während noch in der Hälfte des Taktes die zwei Geigen scharf, sforzato mit dem Hauptmotiv einsetzen, es aber erst nach einem tiefen Athemzuge



im nächsten Takte vollenden, wo sich sofort das schnippische Motiv B in origineller Weise eindrängt.

Hiermit ist nun auf den dritten Theil der Sonatenform, d. h. die Reprise des ersten Theiles, über-, bezüglich zurückgeleitet. Im Ganzen und Grossen ist die Anordnung der verschiedenen Motive und Motivchen im dritten Theil Jener des ersten analog, wenn sich auch im Einzelnen für den Hörer sehr charakteristische und originelle Verschiedenheiten (melodische Steigerungen, Zwischensätze u. drgl.) ergeben. Z. B. wenn die Gesangsmelodie C jetzt in Achteln

1. Violine 

zu uns noch viel inniger spricht, als früher in Viertelnoten, und wenn sich gleich darauf die reizende Combination mit dem Hauptmotiv A, die bekanntlich nur im Durchführungs-, nicht im ersten Theil vorkam, auch hier einstellt.

Die Combination der drei Motive A, C und G benutzt der Meister auch zu der überaus wirksamen Coda des Satzes, welche dem (jetzt natürlich in F dur intonirten) Schlussmotiv folgt und wobei Motiv C in seiner verjüngten, noch sprechender beseelten Achtelgestalt erscheint. Diese polyphone Combination wird von dem — unisono in allen Stimmen — gleichsam jauchzenden Charakters herabpolternden Hauptmotiv A

1. Violine 

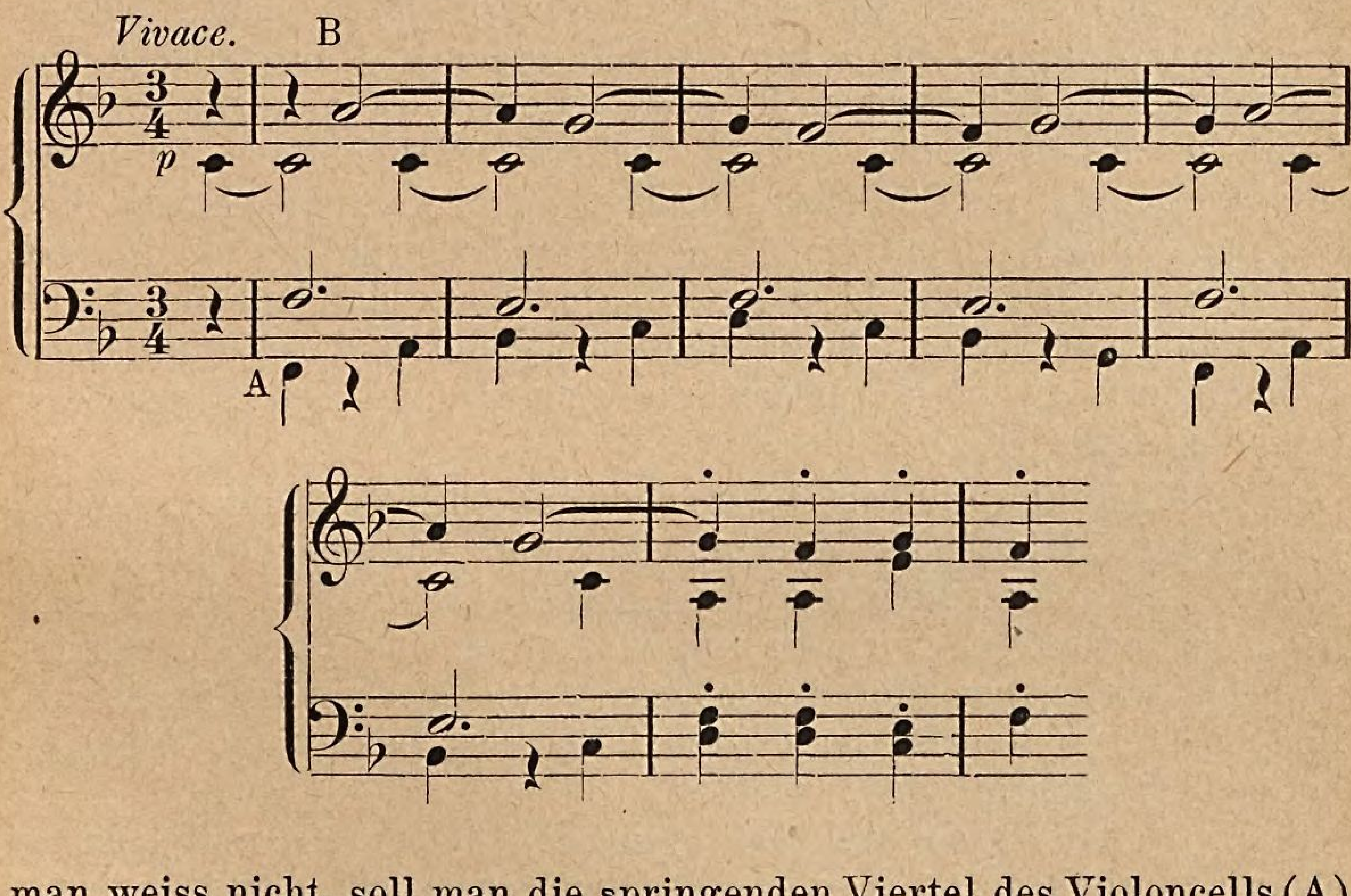
abgebrochen — dieses aber gleich darauf doch noch einmal von dem Schlusssatz (I) abgelöst.

Man erwartet nun, der Quartettsatz werde eben mit dem Motiv I in ein paar kräftigen Accorden schliessen, da schlagen die drei Unterstimmen zu dem $\overline{\overline{\overline{\text{c}}}}$ der Primgeige stark und grell die Note es an, welche zur harmonischen Basis des Hauptmotivs A wird, das nun die erste Violine aus jenem $\overline{\overline{\overline{\text{c}}}}$ heraus ein letztes Mal, und zwar in dem fernen, fremden G moll intonirt. Zum ersten Mal seit Anfang des Satzes erscheint das Motiv A hier wieder mit seinem Echo (vgl. das erste diesem Quartett gewidmete Notenbeispiel!), ertönt dann *forte* unisono finster, grollend, um zwei Stufen höher von der kleinen Terz es ausgehend. Wäre der

Meister in der Stimmung gewesen, in der er das A moll- und Cis moll-Quartett schrieb, er hätte vielleicht dem Grundmotiv hier noch eine grossartig-leidenschaftliche Schlusssteigerung abgewonnen. Aber dem spielend-heiteren humoristischen Charakter dieses Allegrettos entspräche solche kühne Metamorphose kaum, daher beantwortet Beethoven das Motiv A als Vordersatz ganz musikalisch-logisch mit dem Nachsatz B — erst in B-, dann F dur —, welcher aber mit einem Male nach seinen munteren imitatorischen Sprüngen auf des Meisters Geheiss in einer ihm ureigenen, genialen Fermate innehält, worauf nun gleichsam selbstverständlich das Allegretto in jener gefälligen und liebenswürdigen Schlusscadenz (die auch nur anfangs vorkam und die wir daselbst als drittes Beispiel angeführt), die Composition schön abrundend, ausklingt.

So wenig der zweite Satz des Quatuors Op. 135 ausdrücklich als Scherzo bezeichnet ist, so gewiss bedeutet er einen der originellsten, genialsten Scherzosätze, wie deren eben nur Beethoven schreiben konnte.

Schon der Anfang (die Form ist die bekannte: Hauptsatz mit Trio) wirkt höchst eigenthümlich,



man weiss nicht, soll man die springenden Viertel des Violoncells (A) oder die so seltsam jedesmal auf dem schlechten Takttheil einsetzenden Vorhaltsnoten (B) der Primgeige als Hauptmelodie nehmen; das Ganze ist eben durch diese nur im Bereich einer Terz auf- und abgleitenden Vorhaltsnoten wie in Schleier gehüllt, die Klangwirkung bei der Original-Quartettaufführung eine geradezu

frappante, am ehesten noch der einer Ziehharmonika verwandt; nach dem fein-neckischen Abschlusse der Periode (vom 7.—8. Takte des Beispiels) wiederholt sich dieselbe in höherer Lage — die Rollen der Oberstimmen vertheilt, das ausgehaltene c der zweiten Violine um zwei Octaven höher der Primgeige zugewiesen, die accentuirenden Vorhaltsnoten dagegen der Partnerin anvertraut, die Violastimme in Viertel aufgelöst und belebt — dabei das ursprüngliche *piano* in *pianissimo* verwandelt, somit Alles ganz leise, luftig, märchenhaft, die springenden Noten der Unterstimmen neckend wie kleine Kobolde: neuer F dur-Schluss, diesmal auf der unisonen Tonica (die Primgeige bis zum $\overline{\overline{\overline{\text{f}}}}$ hinaufgetrieben).

Da klopft geheimnissvoll auf dem schlechten Taktheil (wieder in allen Stimmen unisono, aber in der Tiefe) ein frei intonirtes es an, wiederholt sich in den nächsten sechs Takten, theils in Viola und Violoncell allein, theils im ganzen Ensemble, rührt sich gleichsam nicht von der Stelle, den Hörer in befremdender Ungewissheit lassend, wohin das führen solle, während das Ohr schon nach einer harmonischen Schlusscadenz dürstet. Die Modulation nach B dur erscheint als das Nächstliegende, auch eine frei eingesetzte Es dur-Episode nicht ausgeschlossen, der Meister löst dagegen im 7. Takte (in echtest Beethoven'scher Laune!) höchst unerwartet das es in e auf, führt dadurch F dur zurück und befeuert hier den ganzen Tonsatz (die früher von der zweiten, dann der ersten Geige von Takt zu Takt ausgehaltene Dominante als [grosses] c ins Violoncell verlegt und daher gleichsam einen Orgelpunct vorstellend) zu einem wunderbaren *crescendo*, aus welchem endlich, sobald das *forte* erreicht, die Melodie A frei und kühn hervortanzt, jetzt nicht mehr durch die Vorhaltsnoten B behindert, da diese (unisono genommen) nun den capricciösen Grundbass der Melodie bilden.

(Hellmesberger in Wien spielt das eben erwähnte *crescendo* unübertrefflich, die Wirkung auf das Auditorium jeder Production, in welcher der temperamentvolle Musiker je dieses Beethoven'sche Quartett vorgetragen, war stets eine förmlich elektrisirende, wir haben Hörer beobachtet, die bei dieser Stelle und ihrer späteren Reprise im dritten Theil des Satzes mit Mühe ein lautes Aufjauchzen unterdrückten.)

Von dem Durchbruch der Melodie A in den Oberstimmen an erlangt unser Quartettsatz den rechten Scherzocharakter und wird zu einem meisterlich polyphonen Stimmengewebe, das man in seinen reizenden Imitationen, seinen köstlichen harmonischen Ausweichungen auf S. 87 und 88 der Peters'schen Partitur verfolgen mag. Die Tonstärke der lustig durcheinander sprechenden Stimmen sinkt in fortwährendem diminuendo zuletzt zum Geflüster herab,

da pocht — diesmal *forte* — wieder das geheimnissvolle unisone es an und bringt dadurch die ganze letztgehörte aus 50 Takten bestehende zweite Hauptpartie des Satzes zur Wiederholung.

Nachdem selbe geschehen, setzt an der Stelle des (gleichsam warnenden oder drohenden) es sofort in der Primgeige die Achtelfigur ein, mit welcher das Trio eröffnet:

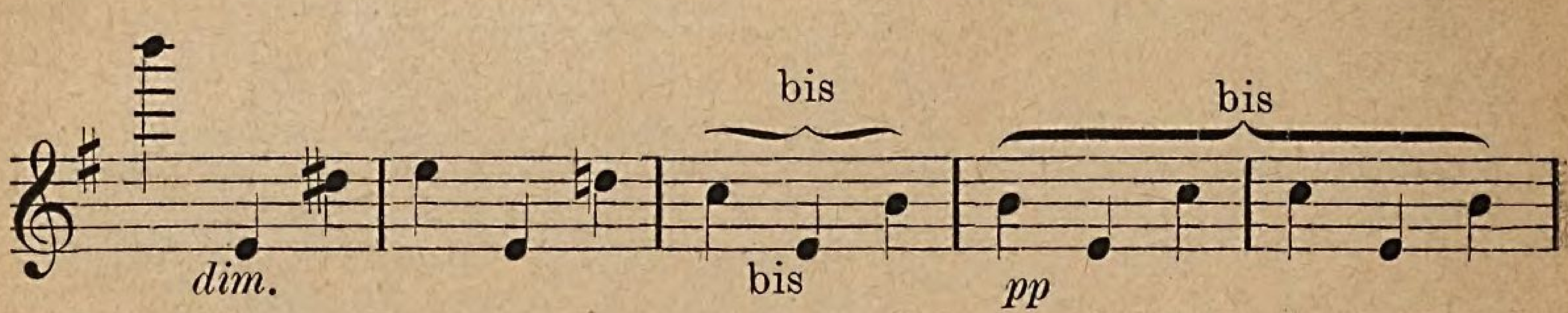


(Claviermässig übertragen, im Quartett die Viola unisono mit dem Violoncell, aber eine Octave höher.)

wir wollen dieselbe C nennen. Die vorstehend citirte, so leicht und elastisch und dabei so siegesgewiss aus der Tiefe in die Höhe hinauftanzende Melodie setzt sich also aus drei motivischen Bestandtheilen zusammen, der schon genannten Achtelfigur C, der D zu benennenden, zwei Octaven durchlaufenden staccato-Scala und der Schlussfigur E der drei letzten Takte. Gleich an den letzten Takt des Notenbeispiels anreihend, wiederholt sich der luftige Tanz nach oben, diesmal die zwei Octaven in der Primstimme bis c durchlaufend, sodann im Wechselspiel der Figur C in Unter- und Oberstimmen, die einander vorwärts treiben und dabei stets um eine Stufe höher einsetzen, weiter aber in der so überraschenden und ergreifenden Stelle



bedenkenvoll innehalten, nach dieser Zögerung aus A moll nach G dur moduliren und hier den weiten Anlauf von der Tiefe zur Höhe — ganz wie früher in zwei Partien — noch einmal durchmessen. Auf h angelangt, stürzt sich die Primgeige jäh bis e hinab und bringt hier in der eingestrichenen Octave von höheren und tieferen Doppelgriffen (der Partner begleitet Alles *pianissimo*) das Motiv E auf E moll ganz eigenartig acht Mal — vielleicht hiermit neuerdings das Moment des Bedenkens



ausdrückend? — Da aber treibt Motiv D in den Unterstimmen neuerdings ungestüm vorwärts und führt den Satz nach A dur, wo nun zuerst die ganze achttaktige, nach aufwärts tanzende Melodie des Anfangs intonirt, aber nicht sofort wiederholt (also über 16 Takte verbreitet) wird, sondern vom 9. Takte seit Beginn des A dur einem reizend geschäftigen Durcheinander der Stimmen und Motive (Figur C zuletzt in der Umkehrung und dadurch zu seinem eigenen musikalischen Gegensatz geworden) Platz macht, das aber noch immer *piano* bleibt, um erst in den letzten Takten zu crescendiren.

Dieses seltsame Hin- und Herschwirren der Stimmen erstreckt sich über zwölf Takte, dann aber hebt die merkwürdigste Partie des Satzes und des Quartetts, ja eine der merkwürdigsten der gesammten Instrumentalmusik an.

In höchster Kraft (das erste in diesem Scherzo, ja in dem ganzen Quartett bisher vorkommende *fortissimo!*) intonirt die Primgeige eine kühnst auf- und abspringende, aus dem Motiv E hervorgebildete, gleichsam endlose Melodie, während als Begleitung dazu das in dreifachen Octaven volle 47 Male wiederholte Motiv C erscheint.



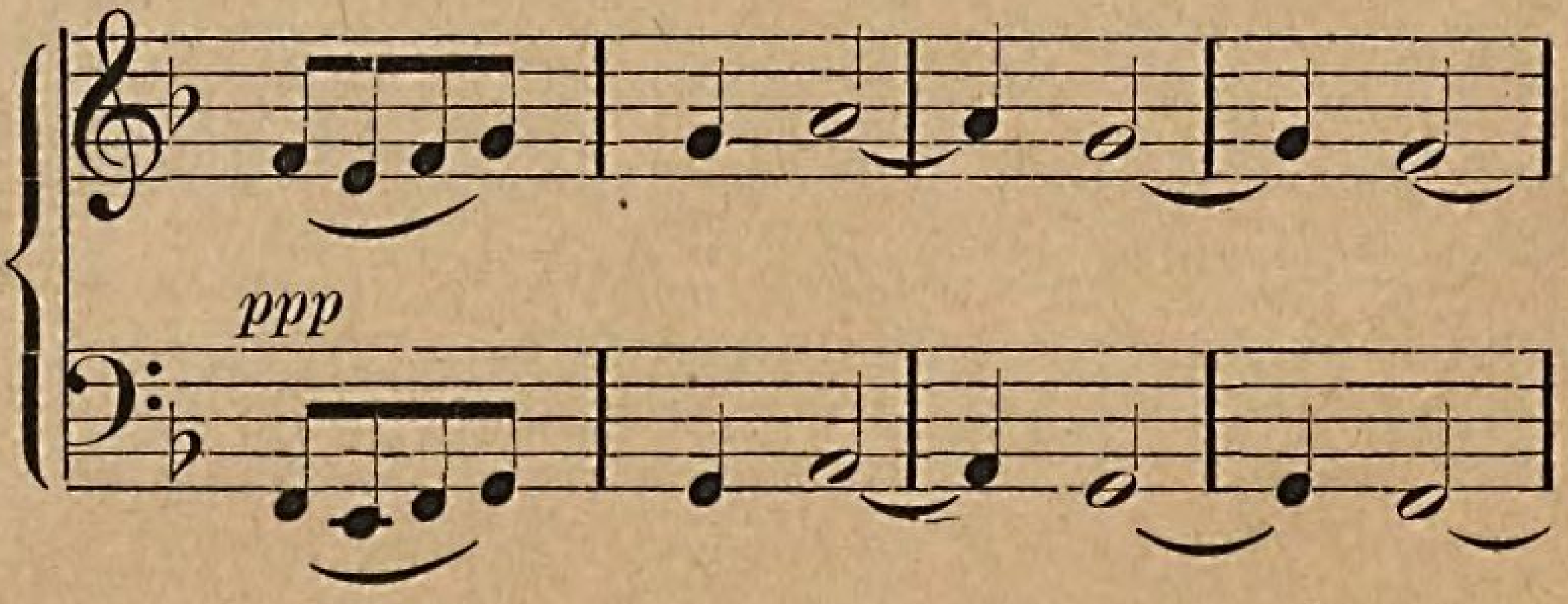
Was ist nun hierzu zu sagen? Ulibischeff, der „grosse“ Verkleinerer Beethoven's, lässt in seiner Biographie des Meisters ohne Weiteres sämmtliche 47 Takte und noch einige 20 spätere abdrucken, um seinen Lesern den „Unsinn“ vorzudemonstriren, den er in der angezogenen Stelle findet. Ein zweiter, der Geisteswelt des Meisters unendlich näher stehender Beethoven-Biograph, der wiederholt erwähnte Prof. Marx, wirft bei der wundersamen Episode die (wohlberechtigte) Frage auf: „Hat sich dies Tonbild, vielleicht aus den kranken Hörnerven (es wäre die einzige Spur eines unmittelbaren Einflusses des Physischen auf das Psychische bei Beethoven) im Geiste sausend eingenistet? — ist es äusserstes Beharren in irgend einer Vorstellung?“

Schreiber Dieses, der die Wirkung des Quatuors Op. 135 so oft an sich und Anderen erprobt hat, ist der letzteren Ansicht und erblickt in jenen 47 Takten die rücksichtslos-subjectivste Bethätigung eines auf die Spitze getriebenen trotzigen Eigensinns, der einem Meister wie Beethoven ganz göttlich lässt (ein wahrhaft vernichtender Humor spricht aus diesen Tönen!), während irgend ein schwächerer Nachahmer sich mit einer derartigen Bizarrerie allerdings äusserst lächerlich machen würde: quod licet Jovi, non licet bovi. Unter den bedeutenden Tondichtern, welche Beethoven

(aber nicht etwa als Copisten, sondern geistesverwandt aus eigenstem, innerem Antriebe) auf diesem Wege gefolgt, durch consequent-eigensinnige Wiederholung einer bestimmten Figur zu wirken, sind vor Allen Chopin (im rein Instrumentalen) und Richard Wagner (im Dramatischen) zu nennen. Man denke an das berühmte staccato-Crescendo, den E dur-Mittelsatz der Chopin'schen As dur-Polonaise, und man sehe sich auch die Fis moll-Polonaise desselben Componisten an. Was ein quasi Heine'sches Klangbilder-Talent aus jenem Trio der As-Polonaise herausgehört und erschaut: den Aufmarsch unzähliger kriegerischen Schaaren mit Schwertern und Lanzen, mit fliegenden Fahnen folgend dem Rufe des Feld- oder Burgherrn: dieselbe oder eine ähnliche Vorstellung könnte sich Einem auch in Beethoven's Scherzo aufdrängen. Oder klingt die Melodie der Primstimme nicht (besonders vom 16. Takt angefangen) trotz des $^3/_4$-Rhythmus wie ein lustiges, so recht populäres Marsch- und Sturmliedchen? Oder auch wie die militärische Weise einer alterthümlichen Sackpfeife, die den fort und fort nachrückenden Colonnen (eben durch die Achtelfigur C illustrirt) aufspielt und sie dadurch zum Angriff anfeuert, — wie es wohl vor Zeiten, im dreissigjährigen Krieg, noch wirklich geschehen. —

Was Meister Wagner anbelangt, so wissen wir namentlich aus seinen neuesten Werken, wie wirkungsvoll er die Wiederholung eines Motivs, einer Figur im Dienste der dramatischen Idee zu verwerthen versteht. Wir erinnern diesfalls nur an die Einleitung und den Schluss der „Walküre", an die Versammlung der Meistersingerzunft; ein besonders merkwürdiges Beispiel bietet die Behandlung des Glocken-Motivs in „Parsifal" dar.

Zu unserem Scherzo zurück: Gewiss regt jene so sonderbar-eigensinnige, forcirt-monotone Partie die Phantasie des Hörers (besitzt er überhaupt eine solche und hört er nicht blos rein materiell) mächtig an; etwas ganz Fremdes, Ungeahntes, eine Art Spuk überfällt uns plötzlich und zieht vorüber und verliert sich — diminuendo — weit in der Ferne; die nur mehr ganz leise (*ppp*) erklingende Figur C verdrängt endlich die Melodie E auch in der Primgeige, sodass sie jetzt in allen vier Stimmen unisono erscheint, wandelt dabei unmerklich das A- in F dur und mit dem Tonartenwechsel das Motiv C selbst in die quasi-Synkopen des Vorhaltsmotivs B, — die nun gleichfalls unisono



das ganze Quartett einnehmen und zuletzt durch vier Takte auf der Note G (aber durch zwei Octaven aufwärts und wieder abwärts springend) seltsam aushallen. Und ehe man sichs versieht, ist man wieder beim Hauptsatz (1. Theil) des Scherzos angelangt, der nun als dessen 3. Theil selbst noch mit der Reprise der zweiten Unterabtheilung, dem früheren analog, zu Ende geht.

Den eigentlichen Schluss bildet sodann (seconda einsetzend) der über sieben Takte verbreitete, erst in der Tiefe, dann in der Höhe erklingende F dur-Dreiklang, leiser und leiser genommen, um nach dem letzten *pianissimo* doch noch einmal zu *forte* an-



zuschwellen und somit den Satz mit einem kräftigen Klangeffect zu beendigen, welcher wieder auffallend an den Timbre einer Zugharmonika mahnt.

Nie hat Beethoven auf seiner weiten Wanderung durch die Labyrinthe und Abgründe der Menschenseele etwas Edleres und Innigeres gesungen, als das formell so kleine, nur 54 Takte fassende, innerlich so tief bedeutende Adagio seines letzten Quatuors.

Man betrachte gleich den Anfang:







wie sich die Harmonie, auf welcher der andachtsvoll-ruhige Gesang basirt, in den ersten Takten durch liegen bleibende Noten erst bildet, jene zögernde Vorbereitung seiner wunderbaren Adagio-Melodien, welche für Beethoven in seiner letzten Periode so hochcharakteristisch, wo Einem bei Anhören solcher Introductionstakte (man denke an Jene der Adagios in der B-Sonate Op. 106, im Es-Quartett Op. 127) so feierlich zu Muthe ist, als träte man mit dem Meister in ein hehres innerstes Heiligthum. — Den eben citirten zehn Takten schliessen sich noch zwei an, welche, in der Primgeige das Violoncell imitirend, den sanft-ergebungsvollen Schlussrefrain in der Höhe — gleichfalls sanft, aber bestimmt — bekräftigen. Wirkt diese ganze erste musikalische Periode von 12 Takten wie ein allgemeiner, vertrauensvoll religiöser Weihegesang, so glaubt man vom Beginne der nächsten 10 Takte, die wieder ein zusammenhängendes Ganzes bilden, eine inbrünstig bittende Einzelstimme



zu vernehmen, die aber bald auch die Partner in ihr tief zerknirschtes Bussgebet hineinzieht (man beachte die schmerzlichen Dehnungen und einschneidenden Harmonierucke z. B. in Takt 3, 5, 6 und 7 dieser Periode); die letzten Takte klingen trotzdem — mit einem, Jenem der ersten Abtheilung entsprechenden Refrain — gefasst, getröstet.

Da gelangen wir — durch die Erniedrigung eines f in der Viola zu fes — ganz unerwartet nach Cis moll und hiermit an eine tief ernste, in ihrem melodischen Schritte bald stockende, bald überhastete, wie von Schauern der Todesahnung angewehte Partie,



die nach dem erlösenden E dur drängt, sich aber in ängstlichem chromatischen Geschiebe doch alsbald wieder nach Cis moll zurückgeworfen sieht.

Eine leise enharmonische Wendung und — wir sind neuerdings in Des dur; da knüpft nun der Weihegesang der ersten Abtheilung wieder an, aber in echt Beethoven'scher Weise variirt. Im Grunde hat das ganze Adagio eine freieste quasi-Variationenform, was sich schon aus der gleichen Taktzahl der einzelnen Abschnitte ergibt. Der Meister verlegt hier die früher der Primgeige zugetheilte, ab- und aufgleitende Melodie in beide Unterstimmen (genau genommen ins Violoncell, zwei Tonstufen höher von der Viola secundirt) und beantwortet sie in der Primgeige kanonisch, wodurch eine wundervolle Gegenbewegung entsteht



und sich der meisterlich polyphone, im Ausdruck ungemein gesteigerte Tonsatz noch mehr dem Charakter der Vocal-(Chor-) Composition nähert.

Beethoven schliesst sein Adagio unendlich innig, lieblich und versöhnend in einer Art Coda von 12 Takten, deren beflügelte, von Herzen zu Herzen dringende Tonsprache sich auf dem Clavier etwa so:

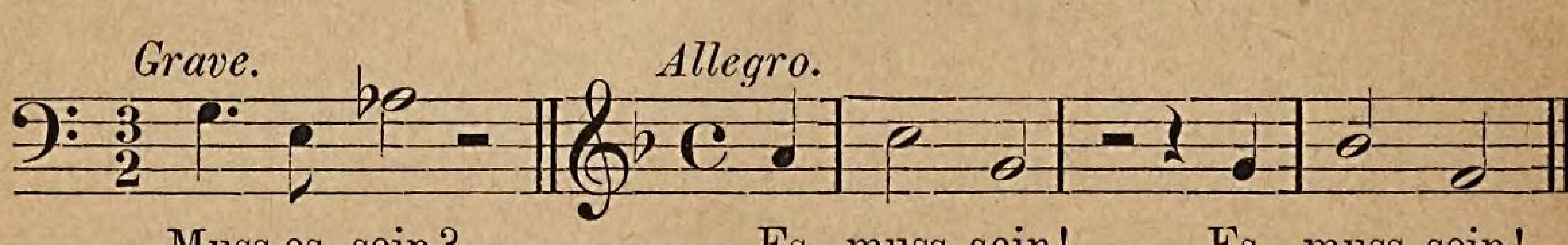


wiedergeben lässt; die Vortragsbezeichnung „semplice“ berührt dabei eigenthümlich ergreifend: ja wohl bedarf es bei dieser süssinnigen Melodik keines Aufwandes von Ausdruck, von sentimentalem Hinzuthun des Spielers. Je einfacher hier die Töne wiedergegeben werden, um so rührender ist der Eindruck auf den Hörer, der sich bei den unmittelbaren Schlusstakten — wo diese wahrhaft dichterischen, edelsten Abschiedsworte wie in weitester Ferne verhallen — einer tiefen Bewegung wird nicht erwehren können.

Wir gelangen nun an das Finale des Quatuors Op. 135, denjenigen Satz der Composition, welcher die Letztere vor Allem berühmt gemacht hat, indem er der musikalischen Welt ein bis heute ungelöstes Räthsel aufgegeben.

Ueber dem Finale steht nämlich von der Hand Beethoven's:

„Der schwergefasste Entschluss“,



und die Motive werden im Finale selbst in der Weise verwendet, dass das Erstcitirte der zwölftaktigen (später wiederkehrenden) Introduction, das Andere dem eigentlichen Hauptsatze (Allegro) thematisch zu Grunde liegt.

Die Beethoven-Interpreten haben sich nun begreiflich über die mysteriösen Worte „Muss es sein? Es muss sein“ bis auf den heutigen Tag den Kopf zerbrochen: was denn hiermit gemeint?

Beethoven's Freund und erster Biograph A. Schindler ist frischweg mit der Erklärung fertig, jene scheinbar so bedeutungsvolle Frage und die Antwort darauf „beträfen den Artikel Geld und seien Nichts, als unschuldige Scherze". Die Haushälterin Beethoven's habe Geld verlangt, er habe gefragt: Muss es sein? und sie habe geantwortet: Es muss sein. Oder auch (gerade diese Worte „oder auch" stellen die Glaubwürdigkeit Schindler's im vorliegenden Falle gänzlich in Zweifel: es können doch nicht zwei Vorgänge aus Beethoven's Leben zugleich sich auf jenes Quartett beziehen!) also: „oder auch" — es handle sich um eine Affaire ganz ähnlichen Inhaltes mit einem Musikverleger. —

Prof. Marx, der die Erklärungen Schindler's ohne Weiteres und, wie uns dünkt, mit Recht verwirft, theilt in der zweiten Auflage seiner Beethoven-Biographie einen vom 27. Februar 1859 datirten Brief des Hrn. Moritz Schlesinger, Begründers der Pariser „Gazette musicale" (welcher dereinst als Compagnon seines Vaters, des namhaften Berliner Musikalienhändlers Martin Ad. Schlesinger, auch das Beethoven'sche Op. 135 in Verlag genommen hatte), mit, in welchem folgender Passus vorkommt:

.... Was nun das Es muss sein im letzten Quartett betrifft, so kann Niemand besser, als ich es Ihnen erklären. Ich besitze nämlich dasselbe von seiner eigenen Hand in Stimmen ausgeschrieben, und als er es mir sandte, schrieb er uns dazu: »Sehen Sie, was ich für ein unglücklicher Mensch bin, nicht nur, dass es was schweres gewesen, es zu schreiben, weil ich an etwas anderes viel grösseres dachte und es nur schrieb, weil ich es Ihnen versprochen und Geld brauchte und dass es mir hart ankam, können Sie aus dem: es muss sein entziffern, aber nun kommt noch dazu, dass ich wünschte, es Ihnen in Stimmen der Deutlichkeit für den Stich halber zu schicken und in ganz Mödlingen (dort wohnte er damals) finde ich keinen Kopisten, und habe ich selber kopiren Müssen, das war einmal ein sauber Stück Arbeit! Uf es ist geschehen. Amen«

Dieses Briefes (fährt Hr. Schlesinger fort), erinnere ich mich sehr deutlich und genau, leider ist er bei dem Brande meines Hauses 1826 zu Grunde gegangen. — Nun, es ist der Verlust jenes Briefes wahrhaftig zu bedauern, denn käme er plötzlich wieder zum Vorschein, so würde sich ergeben, dass Hr. Schlesinger den Wortlaut durchaus nicht „sehr deutlich und genau" in Erinnerung hatte. Beethoven konnte sich in einem auf sein Opus 135 bezüglichen Briefe keinesfalls über den Mangel an Copisten in Mödlingen (richtiger: Mödling) beklagen, denn er schrieb ja das Quartett gar nicht in Mödling, sondern auf dem Landgute seines Bruders Johann zu Gneixendorf nächst Krems in Nieder-Oesterreich; nach Mödling (wo er 1822 nach dreijähriger Arbeit die grosse D-Messe vollendet hatte) ist der Meister laut ausdrücklicher Versicherung des Hrn. Dr. Gerhard v. Breuning, dessen Vater Beethoven's intimster Freund gewesen, in den zwei

letzten Jahren seines Lebens nicht mehr (dauernd) gekommen. Uebrigens steht auf dem von Hrn. Schlesinger an Prof. Marx zur Reproduction eines Facsimiles in der Biographie überlassenen Originalmanuscript in grossen, deutlichen Zügen von der Hand Beethoven's: Neuestes Quartett von L. v. Beethoven — Gneixendorf am 30. October 1826.

Wie leichtfertig citirt also Hr. Schlesinger, der, indem er gleichzeitig dieses Manuscript Prof. Marx übergab, das auf selbem stehende Ortsdatum ganz übersah und einen Aerger Beethoven's über fehlende Mödlinger (!) Copisten förmlich erfindet!

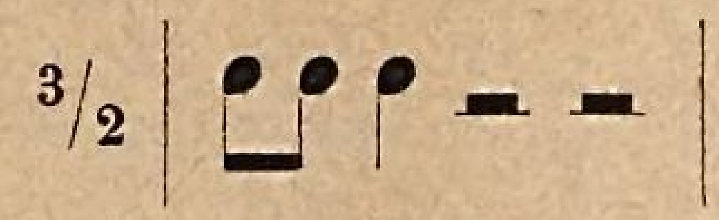
Marx hebt noch besonders hervor, dass sich das „Muss es sein" etc. nicht auf das fatale Ausschreiben der Stimmen bezogen haben könne, da die Themata schon zuvor bei der Composition des Finales zur Verwendung gekommen seien. Eine Bemerkung, so selbstverständlich, dass sie der gelehrte Beethoven-Interpret sich hätte ersparen können.

Unserer Meinung nach beziehen sich die räthselhaften Worte „Muss es sein? Es muss sein!" auf eine momentane Unlust des überdies damals — Ende October 1826 — schon schwer kränkelnden Meisters, nach dem seine Seele aussprechenden Adagio überhaupt noch das obligate, unerlässliche vierte Stück der Quartettform: das Finale zu schreiben; sobald er aber seinem humoristischen Aerger hierüber durch die so treffend gewählten Worte Luft gemacht, zündete der in denselben versteckt liegende tiefe Sinn selbst mächtig in der Brust des Tondichters und gab ihm die Inspiration zu einem seiner meisterlichsten, durch die Energie und Präcision der Rhythmik schlagendsten Tongebilde. Aber auch die Phantasie des Hörers wird durch die geheimnissvolle Ueberschrift (sei sie was immer für äusserlichen, prosaischen Ursprunges) lebhaft angeregt, der Eindruck des Satzes wäre kein so tiefer, starker, wenn die inhaltsschweren Worte fehlen würden. Ein nicht abzuweisendes wichtiges Argument für die Berechtigung der Programmmusik, sofern dieselbe auch absolut-musikalisch verständlich ist, nicht sklavisch jeder einzelnen Textsilbe folgt und dadurch ihre formelle Logik opfert. —

Beethoven fasst das „Muss es sein?" tief ernst, als bange Frage an das Schicksal, welche zwei Takte nach dem letzten



dieses Beispiels von drei gleichen Esdur-Septimenaccorden im Rhythmus



heftig abgeschnitten und, nachdem in gleicher Rhythmik verminderte Septimen auf F moll gefolgt, drängender und drängender wiederholt wird und endlich, auf dem Gipfel leidenschaft-



lichen Ungestüms angelangt, zitternd, verschüchtert erstirbt.

Nach dieser überaus spannenden Einleitung, im schroffen Gegensatze zu ihr, wird nun (Beginn des Allegros) das „Es muss sein" mit gleichsam freudiger Entschlossenheit intonirt und der



Satz dadurch, dass in den Oberstimmen die aufsteigenden Viertel, welche anfangs die Begleitung des Hauptmotivs A bildeten, nun selbst zum Motiv geworden, in der Gegenbewegung B ruhig erwidert werden, auf einer Art Orgelpunct des Violoncells weitergeführt. Mit der spielenden Leichtigkeit höchster Meisterschaft führt Beethoven seine Stimmen, nach Verlassen des Orgelpunctes die Geigen reizend imitirend. Humoristisch erschreckend oder aufmunternd reisst einmal die zweite, später die erste Violine mit ihrem „Es muss sein“ hinein, und nun geräth der Meister erst in die rechte Laune, frei und eigenwillig schaltet er über den Rhythmus und wirft in folgend origineller Weise die Stimmen

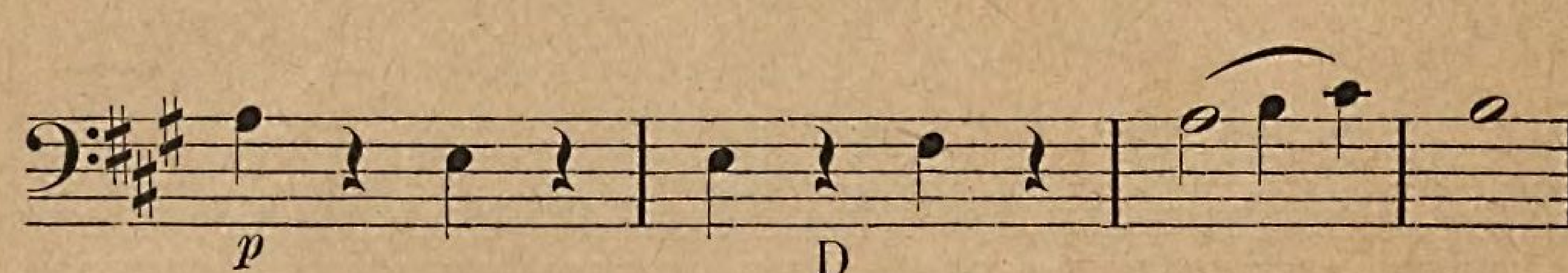


einander zu, den Satz hierauf überraschend genial nach E dur wendend.

Spannende Pause (ganz mit jenem ausgesprochenen Melodiecharakter, welchen zuerst R. Wagner, scheinbar paradox und doch so tief wahr, an den Beethoven’schen Pausen constatirte), und es wird nun Motiv B in A dur (das erreichte e war nur als Dominante von A gedacht, wie sich jetzt herausstellt) analog seiner früheren Entwickelung durchgeführt. Dabei schleicht sich aber in der Primgeige allmählich die nachstehende Figur ein und gewinnt



Terrain, mit einem Male zum Accompagnement eines im Violoncell (gleichfalls heimlichverstohlen) eingeführten neuen Motivs



werdend, das wir D nennen wollen, nachdem jenes Hin- und Herwerfen der Stimmen, als doch auch eine selbständige motivische Episode vorstellend, C genannt worden. Motiv und Begleitung bilden zusammen ein reizend populäres militärisches Marschsätzchen, und der Klangcharakter ist wieder jener luftige, ätherische, den wir schon aus anderen Werken des „letzten Beethoven“ kennen und lieben, wir erinnern nur an das Alternativ im Scherzo des Cis moll-Quartetts.

Ueberaus anziehend ist es, wie das Marschmotivchen D, vom Violoncell in die Primgeige versetzt, sich daselbst muthvoll an die Spitze des Ensembles stellt, dann aber unvermuthet von dem Hauptmotiv A abgelöst wird, das sich nun (erst in der Secondgeige jeden zweiten Takt einsetzend und in den Zwischentakten von freudigen Zurufen der ersten Violine beantwortet, dann Takt für Takt energisch von Stimme zu Stimme springend) mächtig steigert und dem ersten Theil des Satzes einen kraftvollen, feurigen Abschluss auf A dur gibt. Der erste Theil wird wiederholt (wobei der Wiedereintritt des Hauptmotivs im unvermittelten, ursprünglichen F dur besonders drastisch wirkt), dann beginnt — nachdem 2da wie fragend auf A geschlossen worden — der zweite Theil mit einem trotzigen unisonen Vorwärtsstürmen des „Es muss sein“ in unbestimmt gehaltener Tonart, die sich aber durch den endlichen Schlussfall als C dur mit übermässigem Dreiklang herausstellt.



Es spinnt sich hier eine höchst interessante polyphone Durchführung an, Motiv B und A combinirt, Letzteres erst im Violoncell, dann in der Primgeige, später in beiden Violinen eigenthümlich einsetzend. Tonart anfangs fortwährend zwischen A moll und C dur wechselnd, dann weiter modulirend; wir heben aus dem lebhaft erregten, bunten Stimmengewirre folgende (ohne Mitlesen der Partitur leicht zu überhörende) tief schmerzliche Melodisirung des Hauptmotivs A in der zweiten Violine

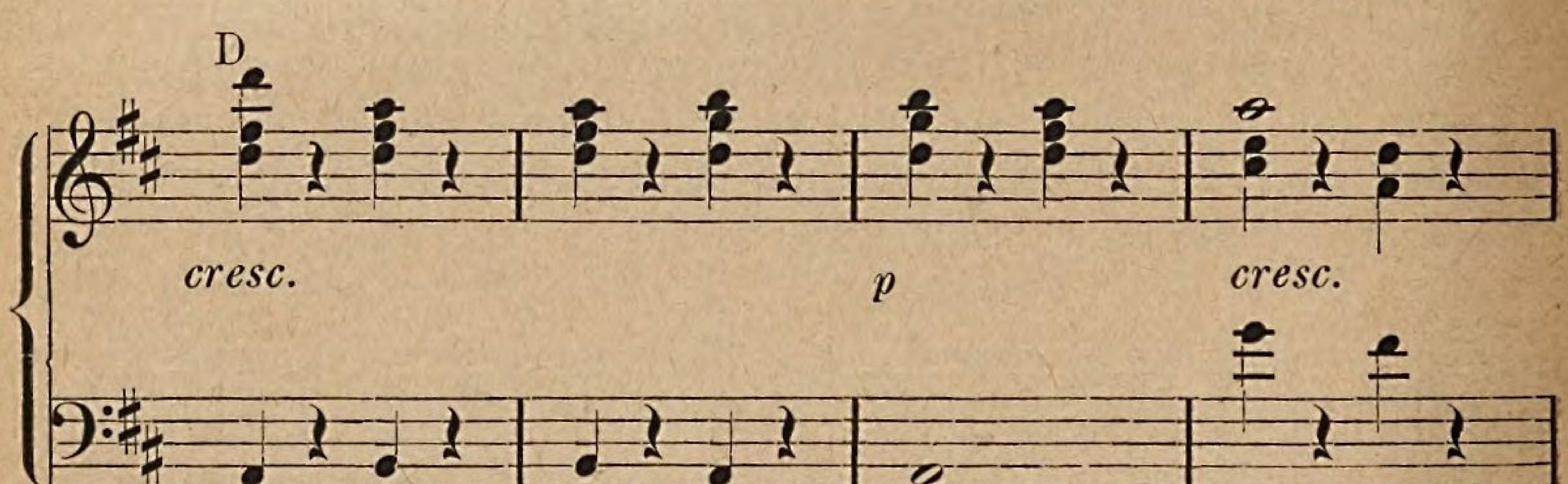


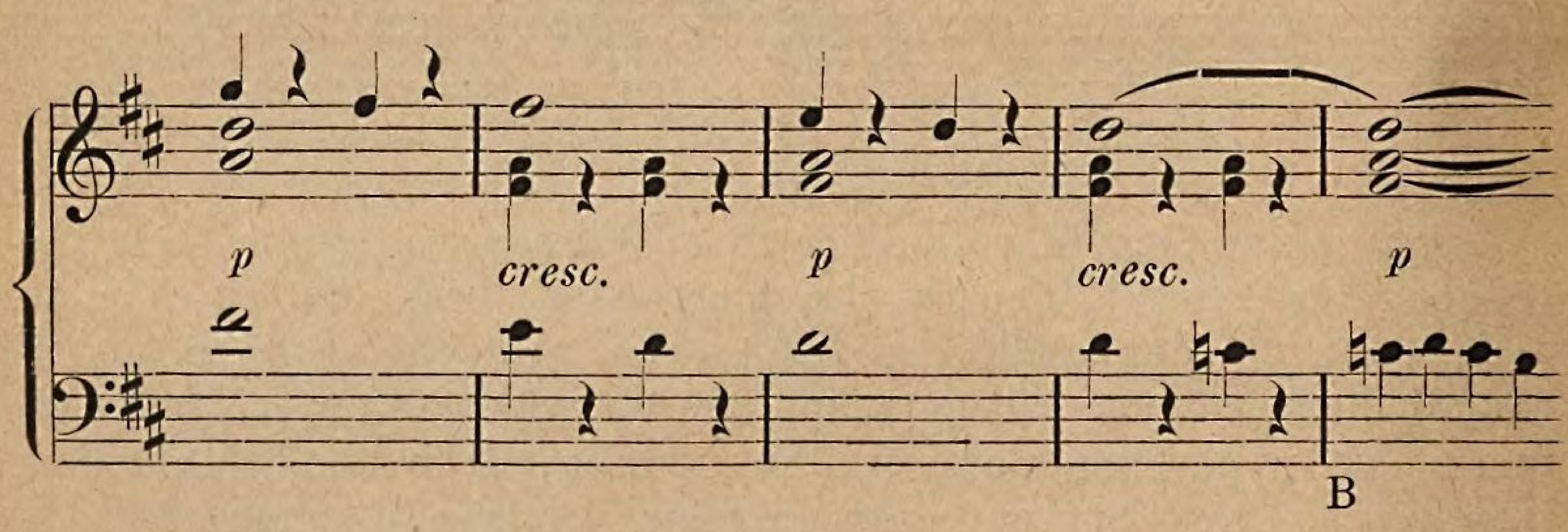
hervor, weil sie (zufällig an das zweite Thema im Finale des Cismoll-Quartetts erinnernd) vom Meister später bedeutsam zu ganz anderem, contrastirendem Ausdruck benutzt wird. Wir wollen die Stelle E nennen.

Ueberraschend und merkwürdig erfrischend tritt in diese zuletzt in leisen Dmoll-Klagetönen sich verlierende Satzpartie das Marschmotivchen D im hellen Ddur ein, nunmehr noch luftiger, als früher, weil ohne eigentliches Accompagnement, vielmehr in allen Stimmen sich auf den Rhythmus



vereinigend. Von seiner wahren Schöpferkraft beseelt, die ihm nie vollkräftiger gegeben, als in diesen seinen letzten Lebens- und Leidenstagen, findet der Meister nun wieder auf Schritt und Tritt neue unerwartete, frappirende Wendungen, z. B., wenn er von seinem Marschsätzchen in folgender Weise zum Motiv B zurück-



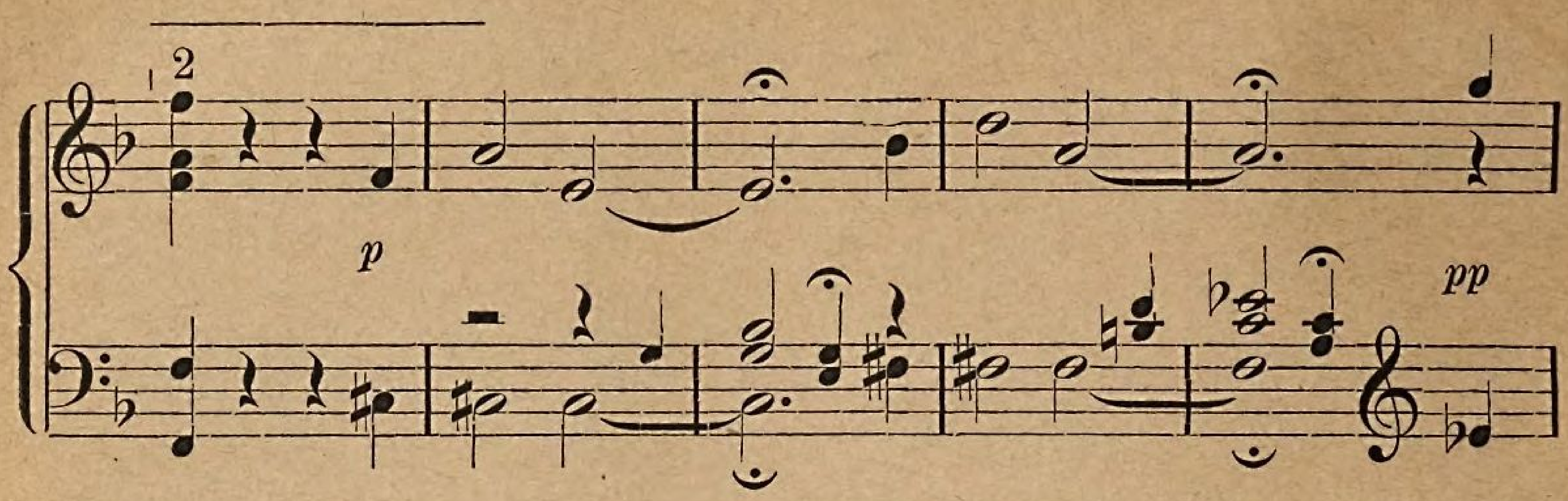


leitet. Es fehlen Zeit und Raum, um die überaus merkwürdige, auch grimme harmonische Härten nicht scheuende, zuletzt sich in Fmoll bewegende Durchführung der nächsten 34 Takte genau zu verfolgen, ein sorgfältiges Studium der Partitur (Peters S. 96 und 97) wird sich gerade hier als überaus lohnend erweisen.

In grossartiger Weise, wahrhaft hochdramatisch, unter einem gewaltigen Geigentremolo, als gelte es ein kleines musikalisches Erdbeben, kehrt nun die Schicksalsfrage „Muss es sein?“ wieder. — Mancher wird hier durch die Behandlung des Motivs und des anschliessenden Achtelganges der Viola an Liszt's „Les Préludes“ erinnert werden. Wunderbar sinnig wird in die Frage, d. h. die mit Grave überschriebene F moll-Episode auch schon die Antwort, das Motiv „Es muss sein!“, hineingezogen, aber leise einsetzend, sich erst allmählich steigernd und kräftigend im Tone und unter fast grauenhaft dämonischem Beben der Unterstimmen: als könne die Seele dieses furchtbare Fatum „Es muss sein!“ kaum fassen und ertragen. Aber je finsterer und schreckhafter die Vorstellung des „Muss es sein?“ gewesen, um so heller und strahlender wird der Horizont, sobald sich der Meister, d. h. hier der künstlerische Mensch, von Neuem zu der entscheidenden That „Es muss sein!“ (Wiederkehr des F dur-Allegros) entschlossen. In reizender Weise werden Motiv A und B zu einer lebhaften Melodie vereinigt, welche, bedeutsam an die im vorletzten Notenbeispiel



citirte klagende Stelle E erinnernd, deren Stimmung in lautere Fröhlichkeit verwandelt; in der Primgeige effectuirt die neugewonnene Melodie so harmlos-spielend, um aber bald — von ihrem *forte*-Eintritt in der zweiten Violine an — die frühere kraftvolle Energie, welche in dem Motiv A ausgesprochen, zurückzugewinnen. Das nun unmittelbar Anschliessende (S. 98 und 99 der Partitur) bis zum Wiederholungszeichen des ganzen Durchführungstheiles ist als eine freie, mit überraschend genialen Veränderungen ausgestattete Reprise des ersten Haupttheiles zu betrachten: natürlich fehlen weder die kühnen rhythmischen Würfe der Stelle C, noch das Marschsätzchen D, jetzt analog seinem ersten Auftreten mit der ursprünglichen Begleitungsfigur, nur Alles — wie auch der kräftige Schluss — nicht mehr in A-, sondern F dur erscheinend. Der ganze zweite Theil wird gleichfalls wiederholt, 2da klopft wieder *piano* das Hauptmotiv A an, so eigenthümlich, man möchte sagen: schrullig harmonisirt, dass sich wohl die Herren Fétis und Ulibischeff, wenn sie je das Quartett im Original gehört haben sollten, die Ohren zugehalten haben mögen.





Man erwartet nun nach dem letzten spannenden Halt, der nach Fis-(Ges-)dur oder einer verwandten Molltonart weist, den Eintritt der Coda in eben solchem entlegenen Ton, statt dessen intonirt der Meister — wie so oft in genialer Unbekümmertheit um die letzt gehörte Harmonie — sein Marschsätzchen D einfach wie früher in F dur, und zwar *pp* und zum ersten Mal pizzicato, wodurch — da überdies alle Instrumente in die Violinlage hinaufgetrieben — das so luftig erfundene Motiv seinen entsprechendsten Klangausdruck erhält. Das Pizzicato geht in den Unterstimmen lange fort, nachdem auch die achttaktige melodische Periode zu Ende, während jetzt zu der Marschmelodie die Primgeige bereits mit vollem Bogen (aber ganz leise) eine charakteristische Begleitungsfigur in Vierteln executirt; da ergreift endlich auch der zweite Violinist den Bogen und intonirt das Hauptmotiv A, das nun höchst eigenthümlich in die Mitte eines — wie früher das Marschsätzchen — luftig tanzenden Ensembles so



hineingestellt erscheint, wobei die Primgeige in nachschlagenden Noten von $\overline{\overline{f}}$ bis $\overline{b}$ herabschwebt. Auf $\overline{a}$ angekommen, setzt aber die erste Violine, sich durch die Octave $\overline{\overline{a}}$ verstärkend, mit sämmtlichen Partnern *fortissimo* zum Hauptmotiv an und bringt in vier, wie in Erz gehauenen Krafttakten das Finale, wie das ganze Quartett zum vollst befriedigenden Abschluss.

Die Wirkung des auf diesen unmittelbaren Schluss aufgesparten *fortissimos* ist, nachdem man zuvor volle 24 (mit dem Poco Adagio gar 27!) Takte *pianissimo* gehört, eine unvergleichliche, selbst das grosse Publicum bei jeder gelungenen Aufführung begeisternde. Zugleich ist der Effect ein eminent humoristischer, man empfängt (namentlich bei dem langen, einem neckischen Gekicher zu vergleichenden *pianissimo*) ungefähr den Eindruck: der Meister mache sich über sich und über uns lustig, dass wir mit ihm die räthselhafte Frage „Muss es sein?“ zuvor so ernst und schwer aufgefasst haben.

Wir scheiden hiermit von dem Quatuor Op. 135, von Beethoven's letzten Quartetten überhaupt, wir hoffen, durch hingebend getreue Analyse im steten Zusammenhalt mit der Partitur und lebendiger Vergegenwärtigung des Eindruckes der Aufführung ihren überreichen musikalischen Inhalt, ihre geistige Höhe, zugleich aber nachgewiesen zu haben, dass der Meister auch bei der freiesten, kühnsten Conception sich nie ganz der technisch-formellen Logik entschlug — eine Demonstration, welche ja noch kürzlich der Musikschriftsteller H. Ehrlich in „Westermann's Monatsheften“ als eine besonders lohnende Aufgabe für den Beethoven-Interpreten der Gegenwart bezeichnete.

Das Streichquartett nach Beethoven.

Wir haben die Entwickelung des Beethoven'schen Streichquartetts aufmerksam verfolgt, wir haben gesehen, wie sich der Meister aus anfänglich harmlosem, an die Vorgänger anschliessendem Tonspiel zu immer selbständigerer, charaktervollerer und grossartigerer Gestaltung emporschwang, wie er den vier kleinen Instrumenten orchestrale Macht einhauchte, wie er endlich denselben im Spätherbst seines Lebens das Tiefste und Innerlichste anvertraute und für die völlig neue Tonsprache auch neue Formen fand, ohne aber die „Form“ als solche je ganz zu zerbrechen. Es erübrigt uns nur noch die Frage: wie wurde der Meister von der Mit- und Nachwelt verstanden, welchen Einfluss hat das Beethoven'sche Streichquartett auf das Kunstschaffen der Epigonen bis zur unmittelbaren Gegenwart ausgeübt?

Gänzlich vereinsamt, als ein Rufender in der Wüste schuf Beethoven seine letzten wunderbaren Quartettmysterien. Nur drei dieser Werke (Op. 127, 130, 132) kamen zu des Meisters Lebzeiten zur Aufführung, sprachen aber nicht an, wie die stehende Phrase lautete, mit der ein paar Freunde dem bereits schwer kränkelnden Tondichter die Aufnahme seiner neuesten Schöpfungen in Schuppanzigh's Soiréen meldeten.

Beethoven antwortete (wie uns ein Ohrenzeuge, Herr G. v. Breuning, mittheilt) jedesmal ebenso lakonisch: Wird ihnen schon gefallen — wird ihnen gewiss einmal noch gefallen —!

Noch auf dem Todtenbette glaubte er fest an seinen Stern für die Zukunft, hatte er sich doch aus Goethe's „Westöstlichem Divan“ mit festen kühnen Zügen die bedeutsamen Worte der Einleitung herausgeschrieben: „Mehreren meiner Arbeiten gelang augenblickliche Wirkung; andere, nicht ebenso fasslich und eindringend, bedurften, um anerkannt zu werden, mehrere Jahre. Indessen gingen auch diese vorüber, und ein zweites, drittes, nachwachsendes Geschlecht entschädigt mich doppelt und dreifach für die Unbilden, die ich von meinen früheren Zeitgenossen zu erdulden hatte.“

Wenn je eine Prophezeiung sich buchstäblich erfüllt, so ist dies bezüglich der Goethe'schen von Beethoven auf seine eigene Lage angewendeten zu sagen.

Gerade jene Werke Beethoven's, welche die grosse Majorität seiner Zeitgenossen verworren, ungeniessbar, ja „verrückt“ nannten (das drittgenannte Epitheton widmete man durch mehr denn ein Menschenalter fast allgemein den letzten Quartetten), fesseln und begeistern, ergreifen und erschüttern uns heute am meisten!

Aber es brauchte lange, lange Jahre, ehe sich jene radicale Umwandelung im Verhalten des Publicums zu Beethoven vollzog, es mussten erst die Geister im Sturme ungeheurer politischen Ereignisse gereift sein, es bedurfte ausserdem des begeisterten Eintretens wahrhaft berufener Apostel aus der Künstler- und Gelehrtenwelt (wir nennen u. A. nur Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt, A. B. Marx, Griepenkerl), es war endlich die enorme Steigerung der reproductiven Instrumentaltechnik (seit dem zweiten Drittel unseres Jahrhunderts) ein nothwendiges Erforderniss, um Beethoven's Herrscherreiche auf Erden vollkommene und unumschränkte Anerkennung zu sichern.

Wie vergeblich plagte sich der sonst so tüchtige und in Beethoven's Intentionen eingeweihte Schuppanzigh mit den exorbitanten technischen Schwierigkeiten der „letzten Quartette"! Und wie spielend wurden eben diese Schwierigkeiten später von Künstlern wie Hellmesberger, Laub, Joachim, Wilhelmj, Auer, Heckmann, Brodsky (wir nennen hier nur beispielsweise einige Koryphäen des Quartett-Vortrages) bewältigt, von dem unvergesslichen Jean Becker ganz zu schweigen, dessen frühzeitigen Verlust wir aufs Tiefste beklagen!

Wie steht es denn nun aber mit der Entwickelung des Streichquartetts als Kunstgattung seit Beethoven's Ableben — bis auf den heutigen Tag?

Von Beethoven's Zeitgenossen waren im Quartettsatze hervorragend thätig: Franz Schubert, L. Cherubini, L. Spohr. Unter diesen drei Meistern ist es wohl nur Schubert, welchem das Streichquartett als Kunstgenre eine wesentliche Bereicherung zu verdanken hat. Ueber einzelne Quartettsätze Schubert's ist nämlich der volle Zauber der Romantik ausgegossen, ein Element, das zwar schon Beethoven (man denke an die B dur-Symphonie!), ja selbst Mozart (Symphonie in Es) in die Instrumentalmusik eingeführt, welchem aber jene Classiker in ihrem universalen Schaffen nur ein bescheidenes Plätzchen einräumen konnten, während es seit Schubert gewissermaassen zum treibenden Agens der Instrumentalcomposition wurde.

Schubert selbst ist in dieser Hinsicht von keinem seiner Nachfolger übertroffen worden: man höre vor Allem das wunderbare Adagio seines C dur-Quintetts, diesen zu berückenden Tönen gewordenen Märchentraum einer glühenden Seele! Ein Stück, das bei vollendeter Ausführung immer von Neuem ergreift, ja hinreisst und sich als etwas völlig Selbständiges neben die grössten Adagios Beethoven's stellt.

Nicht immer erscheint aber Schubert in seiner Kammermusik von seinem Beethoven so unabhängig, als in dem oben erwähnten Quintett-Adagio. Der Einfluss des allgewaltigen Zeitgenossen ist

z. B. in dem berühmten D moll-Quartett (mit den Variationen über das Lied „Der Tod und das Mädchen“) unverkennbar. Allerdings erhebt sich sonst dieses Quartett (besonders in seinem ersten Satze) durch Grösse der Anlage und poetisch-einheitliche Stimmung zu solch künstlerischer Höhe, dass wir in ihm das überhaupt bedeutendste Streichquartett nach den Beethoven'schen erkennen.

Es lässt sich den Rasumoffsky-Quartetten Beethoven's etwa in der Art vergleichen, wie man die grosse C dur-Symphonie als „zehnte Muse“ den neun Beethoven'schen zur Seite setzt. Inwiefern Schubert bei aller blühenden Erfindung seinem Ideal Beethoven an stramm zusammengehaltener Kraft und logischer Consequenz nachsteht, zeigt sich hier wie dort.

Am allerwenigsten darf man in Schubert's D moll-Quartett die geheimnissvolle Tiefe, die feinste und zugleich kühnste Polyphonie, endlich den specifischen Quartettklang der Beethoven'schen „letzten Quartette“ suchen, mit denen es ja ziemlich gleichzeitig componirt wurde. Die grossen Schönheiten des D moll-Quartetts liegen vielmehr offen da, in complicirtere contrapunctische Erörterungen lässt sich der Tondichter nirgends ein, und was die Satzweise anbelangt, so klingt Manches eher vom Clavier übertragen, als aus dem Ensemble der vier Instrumente heraus. Auch ein Charakteristicum, welches das Schubert'sche Streichquartett (und nicht blos das in D moll) von dem Beethoven'schen bedeutsam unterscheidet.

Von Schubert's Streichquartetten erschienen im Ganzen acht im Druck (es ist also diesfalls das sonst musterhaft verlässliche Riemann'sche Musiklexikon zu berichtigen, welches nur drei gedruckte Streichquartette des Componisten kennt), leider ist die Mehrzahl dieser Werke sehr unbedeutend. Z. B. zeigen die zwei bei Witzendorf in Wien erschienenen Quartette Op. 125 (in Es- und E dur) so ganz und gar keine Spuren Schubert'schen Geistes, dass man die Angabe in Nottebohm's thematischem Katalog: „wahrscheinlich 1824 componirt“ wohl bezweifeln muss.

Unzweifelhaft aus dem Jahre 1824 stammt das A moll-Quartett Op. 29, in dessen Andante Schubert die Melodie seines B dur-Entr'actes aus „Rosamunde“ aufnahm. Ein sinnig-liebenswürdiges, durch seine vorwiegend liedmässige Gestaltung beim Concertpublicum sehr beliebtes Werk, steht das A moll-Quartett doch nicht auf der Höhe echt Beethoven'scher Kammermusik.

Den Stempel der Anfängerschaft tragen Schubert's Quartette in B dur (von dem Verleger Spina mit Op. 168 bezeichnet) und D dur, Beide 1814 componirt, sowie das 1815 geschriebene G moll-Quartett (versuchsweise einmal in den sechsziger Jahren von Hellmesberger öffentlich vorgeführt). Alle diese Werke, deren Aus-

führung füglich häuslichen Liebhaberkreisen zu überlassen, könnte man fleissige und freundliche Studien nach Haydn und Mozart nennen.

Dagegen stellt sich das 1826 in zehn (!!) Tagen, nämlich vom 20.—30. Juni, componirte „Grosse Quartett in G dur Op. 161“ dem D moll-Quartett und dem C dur-Quintett würdig zur Seite — mindestens nach Seite des geistigen Gehaltes, während die formellen Schwächen Schubert's: das ermüdende Wiederholen gewisser Melodien und Figuren, das an Stelle organischer Entwickelung tretende musivische Aneinandersetzen weit mehr auffallen und stören, als in den zwei anderen Werken.

Dafür aber bietet das G dur-Quartett wahrhaft grossartige Einzelzüge (wie geisterhaft-schaurig das Tremolo im 1. Satze!), und das im Balladenton höchst genial und dramatisch ausdrucksvoll componirte Andante, das seine düsteren Gespensterschatten tief- erschütternd in die Brust des Hörers wirft, würde allein genügen, Schubert's Namen den Unsterblichen im musikalischen Olymp anzureihen.

Während die grossen Quartette und das Streichquintett Schubert's noch heute einen der werthvollsten Bestandtheile des modernen Concertrepertoires ausmachen, werden Cherubini's Streichquartette (deren er angeblich sechs geschrieben, unter welchen aber nur drei allgemein bekannt geworden) nur selten mehr öffentlich gespielt. Der Grund liegt in einer überwiegenden Trockenheit und Sprödigkeit der Werke selbst, in denen nur ganz ausnahmsweise ein warmer Gemüthston anklingt. Man spürt zwar — wie sich Robert Schumann sinnig ausdrückte — den gebietenden Meister bis in die Fussspitzen hinab, aber dieser Meister bewegt sich in den drei bekannt gewordenen Quartetten (Es dur, C dur, D moll) auf seltsam abgelegenen Pfaden. Bald schreibt er opernhaft überladen (eine besonders in den zwei ersten Sätzen des Es dur-Quartetts wahrnehmbare Manier), bald grillenhaft-wunderlich bei Kleinlichem und Unbedeutendem verweilend. Hinsichtlich der Motivenbildung schimmert als letzter Untergrund hie und da Haydn hervor, man könnte sagen: Cherubini suche den Haydn'schen Quartettstil in ähnlicher Weise pompös auszugestalten, wie Hummel Mozart's Claviersatz. Die echte Quartettpolyphonie wird vermisst, als glanzvoller Beherrscher des Orchesters strebt Cherubini mehr einen virtuosen Masseneffect an, was ihm denn auch zuweilen (z. B. im Finale des Es dur-Quartetts, das einen prächtigen Zug hat) nach Wunsch gelingt.

Fast das ganze C dur-Quartett wirkt wie eine vom Orchester für Streichquartett — also jedenfalls nicht glücklich — arrangirte Symphonie. Bei Alledem kommen Sätze oder doch Einzelstellen vor, welche sich der Begabung eines der grössten Harmoniker aller Zeiten vollkommen würdig erweisen. Der fremdartige Reiz

des gleichsam romanzenhaft (in Gmoll) beginnenden Scherzos des Esdur-Quartetts besticht stets von Neuem, das Trio desselben Satzes ist eines der glänzendsten und dankbarsten Effectstücke der Quartettlitteratur. Aber zu völlig Beethoven'scher Geistesgrösse erhebt sich Cherubini in dem wunderbaren Schlusse des Adagios (A moll $^6/_8$) aus dem C dur-Quartett. Hier findet man jenes ergreifende Auflösen der Melodie in ihre Urelemente, jene langgezogen geheimnissvoll verhallenden Töne und jenes Aufhalten des Rhythmus durch thematisch betonte Pausen, wie wir dies Alles so oft in Beethoven bewunderten: ich erinnere nur an das Adagio des Harfenquartetts Op. 74, Esdur. Das ist wie gesagt eine Geistesverwandtschaft Cherubini's mit Beethoven im Einzelnen. Der Totaleindruck des Cherubini'schen Quartettschaffens dagegen flösst dem Hörer Respect ein, bewegt ihn aber nicht tief innerlich, am allerwenigsten ist ein Fortschritt über Beethoven hinaus zu entdecken.

Die in den letzten Zeilen enthaltene Bemerkung trifft ganz wie Cherubini auch L. Spohr. Spohr hat das Feld der Quartettcomposition überaus fleissig angebaut, nicht weniger als 33 Streichquartette (dazu noch sieben Streichquintette, ein Streichsextett und vier Doppelquartette) verdanken ihm ihre Entstehung. So edel empfunden und formvollendet nun mehr oder minder alle diese Werke sind, so stehen sie doch der Gegenwart bereits ziemlich fremd gegenüber. Erstlich durch eine gewisse Weichlichkeit und Süsslichkeit, von welcher Spohr als Componist überhaupt nie ganz frei zu sprechen ist, sodann durch das stellenweise Ueberwuchern von Formalismen, ein Uebelstand, welcher namentlich den Scherzo- und Finalesätzen des Meisters (der er ja immer bleibt) anhaftet und, wenn man eine grössere Anzahl seiner Compositionen nach einander hört, geradezu ernüchternd wirkt. Ferner muss zugegeben werden, dass in vielen der Spohr'schen Quartette, so vornehm und echt künstlerisch sie sonst componirt sind, der Primgeige eine unverhältnissmässige Bevorzugung zu Theil geworden. So manches spätere Quartett von Spohr klingt factisch wie ein (versteht sich: classisches und beseeltes) Violinconcert mit Triobegleitung, nicht wie ein consequent durchgebildetes vierstimmiges Ensemble.

Wie anders bei Beethoven, wo alle Stimmen völlig gleichberechtigt erscheinen und zum Träger einer poetischen Idee werden, welch Letztere nicht immer der allein bestimmende Factor des Spohr'schen Quartettsatzes ist. Im Gegentheil, Spohr vergisst fast nie, die Primgeige in seinen Quartetten mit möglichst dankbaren (allerdings stets thematisch entwickelten) Spielfiguren zu bedenken. Man vergleiche damit Beethoven's berühmtes zu Schuppanzigh über das F dur-Quartett Op. 59 geäussertes Wort: Glaubt er, dass ich an eine elende Geige denke, wenn der Geist über mich kommt? —

und man sieht sofort, wie weit die Pfade der beiden Tondichter auseinander liegen.

Es ist ja überdies aus Spohr's Biographie bekannt, dass er die sechs ersten Beethoven'schen Quartette (Op. 18) als seine „Lieblingsquartette“ über Alles schätzte, während er sich gegen die späteren Schöpfungen seines grossen Zeitgenossen spröde, mitunter selbst schroff-ablehnend verhielt; die letzten Quartette Beethoven's verurtheilt er als „barock und unverständlich“ in Bausch und Bogen.

Von Spohr's grösseren Kammercompositionen hat sich wohl am frischesten das Doppelquartett in E moll erhalten, dessen erster Satz das prächtige reversirte Octaven-Thema aus Mozart's D dur-Symphonie (No. 5 der meisten Ausgaben) so geistreich auf Sextengänge übersetzt. Unter den Streichquartetten im engeren Sinne heben wir beispielsweise je Eines in D moll und in G dur und das in Es dur Op. 58 als relativ bedeutend und noch heute ziemlich wirksam hervor. Gewiss wird man ab und zu einem Spohr'schen Streichquartette auch jetzt noch in öffentlichen Kammermusikproductionen mit Freude und Pietät begegnen, das eigentliche tiefere Interesse ist aber längst dahin und neben der Alles überstrahlenden Sonne Beethoven wird der einst so glänzend leuchtende Stern „Spohr“ am musikalischen Himmel kaum mehr bemerkt.

An den 34 Quartetten und 36 Quintetten des von den Zeitgenossen Spohr als ebenbürtig gegenüber gestellten, heute aber völlig antiquirten Vielschreibers Onslow rasch vorübergehend, gelangen wir in jene Epoche der Musikgeschichte, welche vom Tode Beethoven's bis etwa zum Revolutionsjahre 1848 reicht, und treffen hier als die zwei bedeutendsten Koryphäen der Quartettmusik die damals tonangebenden Geister im Concertsaale überhaupt: Mendelssohn und Schumann.

Mendelssohn hat sieben Quartette geschrieben, Schumann nur drei, aber diese Trias wiegt geistig die mehr als doppelt so grosse Zahl der einschlägigen Werke seines Rivalen reichlich auf, selbst wenn wir zu Letzteren noch seine zwei vielfach anziehenden und oft gehörten Streichquintette (in A dur und B dur) hinzurechnen.

Nicht, als ob Schumann die Quartettform als solche irgendwie erweitert hätte, im Gegentheil, die reichere, grossartigere, mehr polyphon durchgebildete Form ist entschieden auf Seite Mendelssohn's. Aber Mendelssohn's Formglätte berührt uns heute, wie überhaupt in seinen grösseren Werken, so ganz besonders in seiner Kammermusik (und da wieder vornehmlich in den späteren, äusserlich am luxuriösesten ausgestatteten Quartetten) nicht selten frostig. Es spricht wohl mitunter ein warm fühlender Mensch, nie aber ein eigentlich tiefes Gemüth aus diesen Tönen, es pulsirt keine echte Leidenschaft, an deren Stelle vielmehr eine gewisse

äusserlich-leidenschaftliche Unruhe tritt, welche minder scharf Hinhörende wohl für das wahre Pathos zu nehmen geneigt sein dürften. Wer sich aber je von dem Sturmesodem Beethoven'scher Herzensgluth erschüttern liess, erkennt sofort gerade in den regsamsten der Mendelssohn'schen Quartettsätze (besonders der je ersten und letzten der Trias Op. 44) ein Feuer, das zwar lustig flackert, aber wenig oder gar nicht erwärmt. Dabei läuft soviel conventioneller Zierrath mit, es dominirt eine Passagenbildung, die zu Mendelssohn's Zeit neu gewesen, aber heute, nachdem sie längst Gemeingut Aller geworden, als inhaltloses Phrasenwerk erscheint, und mit der thematischen Erfindung steht es grösstentheils ebenso. Wir erschrecken beinahe über uns selber, wie kühl und gleichgiltig uns ein Werk in der Art des Mendelssohn'schen E moll-Quartetts lässt: welch ein Aufwand von Wissen, von Fleiss und Mühe und wie gering die erzielte Wirkung!

Man vergleiche den ersten Satz dieses E moll-Quartetts mit dem letzten aus Mozart's G moll-Symphonie!

Nahezu derselbe Hauptgedanke, aber wie verwendet ihn Mozart, wie Mendelssohn! Bei all seinen knappen Dimensionen strahlt das heute fast 100 Jahre alte Finale der G moll-Symphonie noch immer in unvergänglicher Jugendfrische: wer vermöchte dies von dem mehr als ein Säculum später geschriebenen Quartettsatz Mendelssohn's zu behaupten?

Relativ am frischesten haben sich in den Mendelssohn'schen Quartetten einige Mittelsätze mit ihrem liebenswürdigen Elfenhumor erhalten, vor Allem die wirklich reizende Canzonette in G moll aus dem Es dur-Quatuor Op. 12, einem Jugendwerke, das in Wien alle späteren Quartette des Componisten geistig überlebte. In das sonst ganz in der bekannten (leider nachgerade auch verblassenden) Elfenmanier concipirte Scherzo des Es dur-Quartetts Op. 44 klingt hie und da ein eigenartig melancholischer Balladenton hinein und eine sehr edle und weihevolle Stimmung erfüllt das Adagio ($^3/_4$ As dur) desselben Werkes. Doch selbst hier, wo der Künstler offenbar sein Bestes geben will, wie weit ist er doch von der ursprünglichen Herzlichkeit der vorbildlichen langsamen Sätze aus Mozart's C dur-Quartett und Beethoven's Op. 74 (Harfenquartett)!

Biographisch interessant ist Mendelssohn's grosses Quartett in F moll Op. 80, das düsterste derartige Werk, welches er geschrieben: er soll in demselben seinem tiefen Schmerz ü er den Verlust der Lieblingsschwester Fanny Ausdruck gegeben haben. In diesem Sinne hat das Adagio des Quartetts etwas Ergreifendes, es klingt hier jene gefasst-wehmüthige Stimmung an, in welcher wir einen Kranz auf das Grab eines theuren Wesens legen.

Die übrigen Sätze des Fmoll-Quartetts jagen vorüber wie vom Sturm gepeitscht, so recht zu Herzen dringen will leider als Ganzes auch diese Composition heute nicht mehr.

Dagegen die drei Quartette (in Fdur, Amoll und Adur) von Schumann! Man darf sie nicht mit den grossen Beethoven'schen vergleichen, da sie sonst zu viel verlieren würden, insbesondere erschienen ihre ersten Sätze, mit dem Maassstabe Beethoven'scher Gedankenentwickelung gemessen (bei aller charakteristischen Bestimmtheit der Motive), klein, fast nur skizzenhaft. Legt man aber nicht diesen höchsten Maassstab an, so kann man sich an Schumann's Quartetten, diesen echten Tondichtungen, die nichts Anderes sein wollen, als Tondichtungen, und darum das gesammte technische Element in den reinsten seelischen Ausdruck auflösen, nur innigst erfreuen.

Wie duftig und blühend, wie warm und liebenswürdig das Alles ist! Man merkt diesen bald schwärmerisch angehauchten, bald geistvoll scherzenden Tonpoesien auch bei nur ganz flüchtigem Anhören sofort an, dass sie ihr Autor in glücklichster Stimmung geschrieben. Und das trifft in der That zu; Schumann componirte die Quartette 1842, zwei Jahre nachdem er seine geliebte Clara zum Altar geführt: so lacht denn aus vielen Stellen dieser Werke die ganze Seligkeit eines jungen Eheglückes. So weit man blickt, reiner blauer Himmel; kein Wölkchen scheint ihn zu trüben.

Schumann hat die Quartette dem stets klaren und maassvollen Mendelssohn gewidmet, mit welchem ihn das schönste, selbstloseste Freundesverhältniss verband, vielleicht mag auch dieser Umstand zur Erklärung dienen, warum Schumann gegen seine sonstige Art hier so überraschend klar und durchsichtig, ja man könnte sagen modern-Mozartisch schrieb.

Bei Alledem ist der Einfluss der letzten Beethoven'schen Werke, in deren innerstes Wesen von allen schaffenden Tonkünstlern zuerst Schumann eindrang, nicht zu verkennen. Er verräth sich nicht nur in so mancher rhythmischen und harmonischen Wendung, sondern ganz besonders in frappanten, den „letzten Quartetten" abgelauschten Klangeffecten, basirt auf langgezogene Ganznoten, auf plötzlich auftretende leere Quinten (vornehmlich in hoher Lage, *pianissimo* genommen), auf überraschende Pizzicati u. dergl. mehr.

Als Beispiel mag das variirte Adagio (in As) aus dem Fdur-Quartett dienen. So gewiss dieses Adagio einer der reiz- und seelenvollsten Sätze Schumann's ist, so gewiss es nur von Schumann geschrieben werden konnte, so gewiss wäre es ohne Beethoven'sche Prämissen nie zu Stande gekommen.

Wie denkt man schon bei der seltenen breiten Zwölfachtel-Gliederung des Themas an das offenbar zunächst vorbildlich

gewesene Adagio gleicher Tonart aus Beethoven's Esdur-Quartett Op. 127, wie erinnern die sich ineinander schiebenden Harmonien der vierten Variation an Anderes in Beethoven (z. B. an das $^{6}/_{8}$-Andante im ersten Finale des „Fidelio“) und wie bildet sich endlich durch geflissentliche Betonung einiger Noten eine directe Beethoven-Reminiscenz (an den zweiten Satz der Emoll-Sonate Op. 90) heraus!

Uebrigens nehmen diese Anklänge Schumann's Composition Nichts von ihrem künstlerischen Werth, und die Gegenwart wäre glücklich zu preisen, wenn ihr im Allgemeinen die Adagio-Sätze so spontan und unmittelbar von Statten gingen, wie jener blühende Variationenkranz dem Tondichter des „Manfred“.

Wenn wir nun der musikalischen Production unserer Zeit näher treten, so fällt Einem unwillkürlich die rege Betheiligung fast der gesammten deutschen Künstlerschaft an der ernsten und schwierigen Quartettarbeit auf, sodass man hier ein bekanntes Dichterwort neu anwenden könnte: „Nicht an wenige stolze Namen ist das Streichquartett der Gegenwart gebannt“.

Wer, der mit der einschlägigen Litteratur näher vertraut, könnte bestreiten wollen, dass, wie Brahms heute überhaupt an der Spitze der modernen absoluten Musik stehe, so auch sein Streichquartett und -quintett den ersten Rang unter den zeitgenössischen Productionen einnehmen? — Aber Brahms erscheint in diesem Falle nur wie ein primus inter pares, es ist kein so incommensurabler Abstand von seinem Quartettschaffen und dem einer stattlichen Anzahl anderer modernen Künstler, als er rücksichtlich des Beethoven'schen Quatuors und jenes der Zeitgenossen des Tonriesen, ja selbst bezüglich Schumann und Mendelssohn im Verhältniss zu den meisten übrigen Kammermusikern ihrer Zeit zu constatiren ist.

Die Vielschreiber der Beethoven'schen Epoche, welche ihre Quatuors gleich zu Dutzenden auf den Musikmarkt warfen, wie Pleyel, Romberg und Krommer, selbst der edlere Onslow sind heute vollkommen vergessen, nicht minder die Quartette von Veit und Reissiger, von L. Fuchs, Sobolewski, Decker, H. Hirschbach, Schapler, Verhulst und anderen zum Theil noch jetzt lebenden Musikern der vierziger Jahre, deren R. Schumann in seinen „Gesammelten Schriften“ mit aller Achtung gedenkt. Dagegen dürfen wir wohl annehmen, dass, so lange das Genie Johannes Brahms in der Kammermusik Etwas gilt, auch die grossen Talente Volkmann, Raff, Goldmark, Rubinstein die ihnen gebührende Beachtung finden werden.

Zu der künstlerischen Reife und Vertiefung des modernen instrumentalen Kunstschaffens überhaupt und des Streichquartetts

insbesondere hat das Revolutionsjahr 1848 viel mehr beigetragen, als sich die Masse träumen lässt.

Nach den welterschütternden politischen Stürmen trat zunächst eine gewisse Ermüdung und Ernüchterung auch in Kunstsachen ein, ihr folgte eine Periode der Sammlung. Noch nicht recht der Ziele klar, die die neue instrumentale Kunst (sofern sie absolute Musik blieb) einschlagen sollte, versuchte man, sich bei den Meistern der Vergangenheit Rathes zu erholen, man warf sich mit wahrem Heisshunger auf deren Partituren, die massenhaft auftauchenden spottbilligen Classikerausgaben kamen dieser Zeitströmung eben recht.

Als man dann endlich zum Selbstschaffen überging, beherrschte ein gewisser, allerdings edler Eklekticismus die Production, mit Vorliebe imitirte man Mendelssohn und den erst jetzt zu verdienter Würdigung gelangenden Schumann, eigenartige Charakterköpfe bildeten sich erst im Laufe der Jahre aus dem zwar ernsthaften, aber durch und durch epigonenhaften Musiktreiben heraus.

Immer mehr stellte sich die Ueberzeugung fest, dass das Streichquartett der wahre Probirstein des gebildeten und gediegenen Musikers sei, dass man ohne die eingehendsten Vorstudien kein Quartett mehr schreiben könne und dürfe, und endlich, dass, um in dieser Kunstgattung das relativ Höchste zu leisten, was einem Jedem nach seiner individuellen Begabung verliehen, die Nachahmung der bestechenden Manieren Mendelssohn's und Schumann's nicht mehr ausreichend sei, sondern man unbedingt zu dem grössten und tiefsten Meister zurückkehren müsse: zu Beethoven! Das ist denn nun auch wirklich geschehen.

Aus der liebevollen Versenkung in den Geist der letzten Beethoven'schen Quartette — unter Zutritt Franz Schubert'scher und Schumann'scher Elemente, ferner basirt auf die von J. S. Bach überkommene contrapunctische Meisterschaft — ist das Brahms'sche Streichquartett hervorgegangen. J. Raff pflanzte in seinen Quartetten (deren er zehn hinterliess) gleich anfangs die Fahne Beethoven's auf. Bei Volkmann ist es interessant zu beobachten, wie von Werk zu Werk immer mehr der Formalismus Mendelssohn's dem Beethoven'schen Ideale weicht. Wesentlich auf Beethoven gestützt, jedoch unter deutlich erkennbaren Influenzen Schumann's und der neudeutschen Schule erscheint Goldmark's Bdur-Quartett, Eines der charaktervollsten Kammerstücke der Gegenwart, das von keinem strebsamen Musiker ignorirt werden sollte.

Gleichsam aus der innersten Seele Beethoven's spricht das Adagio von Anton Bruckner's Fdur-Quintett zu uns, ein seraphisch verklärter Tonsatz, in Zartheit und Idealität von keinem anderen irgend eines lebenden Künstlers übertroffen. Wir

müssen bei dieser Gelegenheit über Anton Bruckner wiederholen, was wir schon anderswo über den wunderlich genialen Musiker, welcher ausserhalb seines Domicils Wien kaum gekannt, gesagt haben: hielte bei ihm die musikalische Logik, der Kunstverstand mit der melodischen und harmonischen Erfindung gleichen Schritt, er wäre vielleicht der erste Instrumentalcomponist unserer Zeit. Dies namentlich durch seine im kühnsten al fresco-Stile entworfenen, mit Wagner'schen Gluthfarben gemalten sieben Symphonien, während er an Kammermusik nur das einzige Quintett, dagegen noch kein Streichquartett geschrieben.

Wie köstlich fast alle Themen des F dur-Quintetts erfunden sind, davon belieben sich die Leser aus der (bei Gutmann in Wien erschienenen) Partitur oder noch besser — sind sie selbst Spieler von Streichinstrumenten — durch lebendige Wiedergabe des interessanten Werkes zu überzeugen.

Zwischen Brahms und Volkmann, den anerkannt hervorragendsten Quartettcomponisten der Gegenwart, hat irgend ein Kriticus die Parallele gezogen: Brahms wäre der Beethoven, Volkmann der Mozart des modernen Streichquartetts. Der Vergleich hinkt sehr bedeutend, wenn man auf den thematischen Gehalt der betreffenden Werke näher eingeht, enthält aber ein Körnchen Wahrheit, insofern man mehr die formelle Gestaltung ins Auge fasst oder die Klangwirkung berücksichtigt. Volkmann erscheint Brahms an Klarheit, Durchsichtigkeit, Abrundung und sinnlichem Klangreiz in dem Maasse überlegen, als er ihm an Intensität des Ausdrucks, geistiger Vertiefung, harmonisch-modulatorischem Interesse entschieden nachsteht. Volkmann liebt in seinen Quartetten plastisch gegliederte, leicht fassliche, Brahms (namentlich in den Adagios) langathmige, gleichsam unendliche Melodien. Von Volkmann machen einige Quartette, z. B. die in G moll und E moll, in ihrer Anlage und Durchführung ohne Weiteres den Eindruck des Classischen, während bei Brahms ein romantischer Zug vorherrscht, manchmal (in dem sonst hochinteressanten B dur-Quartett) ein gewisses Ringen mit dem Stoff bemerkbar wird.

Man wird übrigens Brahms' Quartettschaffen nicht völlig gerecht, wenn man nicht seinen drei bisher veröffentlichten Streichquartetten (in C moll, A moll und B dur) noch das Quintett in F dur (mit dem herrlich meisterhaften ersten Satz und dem Beethoven'sch ergreifenden Adagio-Schlusse) hinzugesellt. Von den zwei so hochbedeutenden Sextetten Brahms' sprechen wir absichtlich nicht, weil sie doch in Bezug auf thematische Combination und Klangeffect wesentlich andere Ziele verfolgen, als ein Streichquartett.

Wir können uns schliesslich nicht versagen, als besonders eigenthümliche und ergreifende Sätze in Brahms' Quartettmusik

das Andante des A moll-Quartetts und das F moll-Intermezzo mit obligater Viola aus dem B dur-Quartett einzeln anzuführen, während in weitere Details einzugehen es leider am Raume fehlt.

Unter den Volkmann'schen Quartetten haben sich — wenigstens nach der individuellen Empfindung des Schreibers dieser Zeilen — die in bescheidenen Dimensionen angelegten (in G moll, G dur und E moll) viel frischer erhalten, als die grossartig intentionirten in A moll und F moll, unter welchen der Componist selbst das Leztgenannte für sein bedeutendstes Quatuor hielt.

In eigenthümlicher geistreicher Weise hat Volkmann in dem Scherzo seines Es dur-Quartetts, des am spätesten componirten, das immer etwas bedenkliche Problem des Fünfvierteltaktes gelöst. Sonst erreicht dieses Es dur-Quartett wohl nur an Meisterschaft der Factur, aber nicht an sinnlicher Frische seine Vorgänger.

Eine gewisse innerliche Kühle bei vollkommenster Herrschaft über die Technik scheint uns der gemeinsame Charakter aller Raff'schen Quartette zu sein. Grosse pathetische Züge bietet unter diesen das D moll-Quartett.

Von Rubinstein ist das C moll-Quartett bemerkenswerth, hauptsächlich wegen der höchst eigenthümlichen an Orgel und Blasinstrumente erinnernden Klangeffecte seines Adagios, die hochpathetischen übrigen Sätze erscheinen heute auch schon ein Bischen ausgekühlt.

Zwei einander ziemlich ebenbürtige geist- und erfindungsreiche Künstler, ausgeprägt slavisch nationaler Richtung, sind der Czeche Anton Dvořák und der Russe Peter Tschaïkowsky. Von Beiden besitzen wir interessante Streichquartette, von Dvořák ein D moll-Quartett, aus dem namentlich das langathmige, ganz und gar dem Periodenbau des „letzten Beethoven“ nachgebildete Adagio fesselt, von Tschaïkowsky drei Quatuors, unter welchen das in D dur in hohem Grade originell, pikant und theilweise auch stimmungsvoll.

Nächst Dvořák der bedeutendste czechische Nationalcomponist (von Manchem über Dvořák gestellt) war der unglückliche F. Smetana, welcher zuerst wie Beethoven dem traurigen Geschick der Ertaubung verfiel, sodann wahnsinnig wurde, um endlich voriges Jahr durch den Tod von seinen physischen und geistigen Qualen erlöst zu werden.

Auf dem Gebiet der Quartettmusik hinterliess Smetana ein poetisch empfundenes und anregendes E moll-Quartett, betitelt „Aus meinem Leben“.

Ein national-nordisches Element pulsirt wie überhaupt in den Compositionen von Gade, Grieg und Svendsen, so auch in deren Streichquartetten, die aber wohl zu den verhältnissmässig weniger bekannten Werken ihrer Autoren gehören. In Wien z. B. ist nie eines dieser Quartette im Concertsaal erschienen.

Von lebenden Tonkünstlern, welche sonst noch Quartette geschrieben, sind mit Auszeichnung zu nennen W. Bargiel, O. Dessoff, F. Draeseke, F. Gernsheim, H. v. Herzogenberg, F. Kiel, Th. Kirchner, A. Klughardt, Prinz Reuss, G. Rauchenecker, J. Rheinberger, Dr. H. Riemann, F. Ries, J. Rufinatscha, H. Schläger.*) Man findet in den Quatuors der ohne geistige Rangordnung alphabetisch aufgezählten Componisten fast durchwegs gediegene und geistreiche, fein intentionirte Musik, wenn auch begreiflich nicht Alles auf gleicher Höhe steht. Noch zu den Componisten der Gegenwart ist der früh verschiedene gemüthvolle Wiener Johann Herbeck († 1877) zu rechnen, welcher zwei von entschiedenem Talent zeugende Streichquartette (F dur, D moll) hinterliess. Herbeck's F dur-Quartett, ein Werk voll Pikanterie und eigenthümlichem Klangreiz, ist noch jetzt eine äusserst gern gehörte Programm-Nummer der ständigen Quartettproductionen Hellmesberger's in Wien.

Wenn wir endlich noch als Curiosa Vincenz Lachner's Variationen über die C dur-Tonleiter (einen Meistervortrag des Florentiner Quartetts!), Rheinberger's 50 Veränderungen über ein Originalthema und Giuseppe Verdi's gelehrt thuendes E moll-Quartett anführen, welch Letzteres als eine echte musikalische Eintagsfliege in der Saison 1876—77 auch die deutschen Concertsäle durchschwirrte, sind wir der modernen Quartettproduction wohl nach allen ihren Richtungen erschöpfend gerecht geworden.

Eines müssen wir nur hier noch zum Schluss wiederholen und können es nicht scharf genug betonen: Es ist Beethoven's mächtiger Flügelschlag, welchen wir — wenn auch nur wie aus weiter Ferne — in dem Quartettschaffen der Gegenwart überall vernehmen, wofern dasselbe etwas mehr als flüchtigen Reiz anstrebt. Fest in Beethoven wurzeln gerade die bedeutendsten unter den Quartettdichtungen unserer Zeit, sie sind ohne das volle Verständniss des Meisters der Meister selbst nicht vollkommen zu verstehen. Dieses volle Verständniss lässt sich aber nur durch die gründlichste Einsicht in den technischen Bau seiner Wunderwerke im Zusammenhalte mit deren poetischer Stimmung erreichen: umsomehr werden unsere Beethoven-Analysen auch zur Erforschung der zeitgenössischen Quartettlitteratur jedem ernsten Musikfreunde dienlich und willkommen sein.

*) H. Schläger, ein namentlich in Salzburg hochgeschätzter Musiker (auch Operncomponist) starb während der Schlussredaction dieses Buches vor einigen Monaten in der Mozart-Stadt.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Bayerische Staatsbibliothek München

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Helm, Theodor

Beethoven's Streichquartette Versuch einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhange mit ihrem geistigen Gehalt

Leipzig 1885

Mus.th. 7579
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11658743-0